



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학박사 학위논문

창작판소리에 관한 예술사회학적 연구

- 1970~2000년대 창작판소리 중심으로 -

2018년

서울대학교 대학원

공연예술학 협동과정

서 민 수

국문초록

본 연구는 창작판소리의 창작 및 수용의 상호작용과 시대별 양상을 예술과 사회라는 렌즈를 통해 고찰하였다. 예술사회학의 주요 개념과 이론적 틀을 활용하여 창작판소리의 역사적 흐름을 살피고, 각 시대를 대표하는 5개 작품을 선정해 예술과 사회 간 공생과 대립 관계가 어떻게 작품세계에 투영되고 있는지를 밝혀내고자 했다. 이를 통해 텍스트의 표면적인 양식이나 완성도 측면에 경도된 창작판소리 연구의 지평을 확장하고, 현재까지 진행되어 온 전통판소리의 예술사회학적 담론을 창작판소리에까지 연장함으로써 시대와 호흡하는 예술장르로서의 정체성과 앞으로 나아갈 방향을 재조명할 수 있다.

II장에서는 창작판소리가 전통판소리로부터 분화해 자체적으로 나름의 구도를 형성해 나가는 과정을 문화의 다이아몬드를 통해 살펴보았다. 예술작품과 사회, 예술가와 소비자 등 네 개의 점으로 연결된 다이아몬드는 예술을 사회학적으로 이해하기 위한 유용한 모형이자 메타포어로 생산과 소비의 관점을 동시에 고려한다.

‘생산적 관점’에서는 예술의 핵심 주체인 소리꾼과 그를 둘러싼 판소리 예술계와 후원체계의 변동, 공유하는 관행 등을 중심으로 살펴보았다. 창작판소리는 낡은 제약을 깨뜨리고 혁신을 추구하는 예술가들에 의해 주도되었다. 1950~1970년대 소수의 명창들이 물꼬를 텃고, 1970~1990년대 지식인 출신의 예술가인 비가비(非甲)들이, 2000년대에는 명창에 비해 상대적으로 성음 실력이 부족한 소리꾼을 뜻하는 또랑광대와 다양한 분야에서 예술적 경력을 쌓아 온 예술가들이 두각을 나타내었다. 소리꾼들의 혁신 방략은 ‘이단자 혹은 통합된 전문가’로 현실의 관심사와 취향을 반영하는 이야기 측면에서는 과격적 새로움을 추구했지만 판짜기 방식과 사회비판의 정신에 있어서는 전통적 관행을 일정 부분 수용하고자 했다. 이들은 스승 관계나 학연, 지연 등으로 맺어진 유파를 이탈하고 평등한 관계에 기반한 예술계를 형성해 자유로운 분업과 협업으로 작품을 완성해 나간다.

판소리의 지원 체계는 조선시대 개인의 후원 차원에서 시작되었지만 신분체계가 붕괴된 근대 이후 국가적 차원의 지원으로 전환되었다. 판소리에 대한 국가의 지원 역할은 정치적 목적으로 예술을 위축·장려하는 ‘기관사’와 문화부처 주도로 판소리를 수호하려는 ‘건축가’에서, 최근에는 전문가 패널의 심사로 예술가들의 창작 재량권을 확대하는 ‘후원자’, 민간 기업의 지원을 유도하는 ‘촉진자’ 국가로 역할이 변화되었다.

‘소비적 관점’에서는 전통판소리 향유층이 와해되면서 새로운 관객이 대두되는 과정과 더불어 연행공간과 매체의 변화를 다룬다. 소비자를 집단 간 취향으로 구분 짓는 상징적 경계 상에서 판소리는 때로는 고급문화로, 때로는 대중문화로 인식된다. 하층문화로부터 시작되어 상층문화로 변모한 판소리는 현재까지 집중적 감상을 지향하는 고급문화로 고착되었다. 창작판소리는 관객이 반드시 귀명창일 필요가 없다고 인식하며 소수의 진지한 애호가보다는 다수의 대중층을 겨냥한다. 창작판소리의 과감한 도전과 실험에 대해 관객들은 상반된 해석적 공동체(interpretive communities)를 형성하는데 종교와 컴퓨터게임, 만화 등 일상을 담은 이야기에 대해 예술적 진지함이 결여되었다는 비판에서부터 전문적 소양 없이도 판소리의 묘미를 느낄 수 있다며 반색하는 의견이 병존한다.

창작판소리는 누구나 즐길 수 있는 ‘판’의 본질을 되살리기 위해 다양한 연행 공간을 모색했다. 관객이 원하고 작품이 지향하는 바에 따라 카페 소극장부터 대학교 운동장, 거리소리판까지 각종 생활현장과 노동·운동현장이 판소리 무대로 탈바꿈되었다. 음반, 라디오, TV 등의 매체는 공연의 현장성을 완벽하게 재현하지 못하지만 간접 예술 체험을 통해 문화자본(cultural capital)을 확산시킨다는 측면에서 판소리의 소비에 많은 기여를 해왔다. 최근에는 저비용 고효율의 소셜미디어가 창작판소리 소비의 주요한 매개체로 활용되고 있다.

III장에서는 실제 작품 분석을 통해 예술과 사회와의 관계를 논하고자 한다. 각 시기를 대표하는 소리꾼으로 박동진(탐색기: 1960년대~1970년대), 임진택(도약기: 1980년대~1990년대), 김명자와 이자람(2000년대 이후)을 선정했고, 이들의 작품은 예술사회학 접근이 용이하도록 텍스트(사설과 음악)와 콘텍스트(사회적 맥락)로 나누어 조망했다.

주류 명창과 활동 궤적을 달리한 ‘박동진’은 1960~70년대 전통문화 보호와 호국·충효가 중시되는 사회배경 하에서 국민 영웅을 추앙하는 전승오가지향적 창작판소리를 통해 판소리의 대중화와 민족문예의 중흥을 도모했다. 장장 9시간30분에 걸쳐 발표한 <충무공 이순신>(1973년)은 영웅의 일대기를 먼 거리를 두고 존경의 시선으로 조망하여 관객에게 교훈과 계몽의식을 전달하려 했다. 음악적으로는 파격적인 창조성을 발휘하기보다 전통 어법을 고수하면서 표준적 창작 원리를 만들어 냈다. 박동진은 정부가 충무공 현양 사업을 전개하는 분위기 속에서 새로운 판소리가 민족문화 부활의 도화선이 되기를 원했다. 관객들이 민족 영웅에 대해 일체감을 얻을 수 있도록 충무공은 시종일관 숭고한 인물로 추앙되었고, 판소리의 고도화된 미의식을 설파하기 위해 완창과 성음 등 고전적 특질이 부각되었다.

철저히 외부자의 시각에서 고급예술로 박제화된 판소리를 비판해 온 비가비 ‘임진택’은 1980~90년대 당대의 현실 고민과 민중의 저항의식을 자유분방한 표현양식으로 그려냈다. 일본의 경제 침탈과 사회지도층의 친일세대를 고발한 <똥바다>(1985)는 신랄한 풍자와 날선 비판을 가하며 민중의 자주성과 주체 의식을 흔들어 깨웠다. 음악적으로는 모순과 과장, 패러디와 실험적 음향 등을 활용해 독창적인 골계미를 창출했다. 5·18 민주화운동 10주년을 기념해 만든 <오월 광주>(1990년)는 현대사의 최대 비극인 광주민주화항쟁의 참상을 충실하게 재현하기 위해 다큐멘터리적 사실주의를 지향하고 있다. 음악적으로는 외치듯 노래하기, 해학과 아이러니의 활용, 아니리의 확대, 시위문화의 연출 등을 통해 극의 사회비판적 메시지를 강렬하게 각인시켰다. 임진택은 양반예술의 양식논리를 거부하고 오히려 판소리 고유의 내적인 본질인 사회적 기능을 복원하고자 했는데 이는 민중들의 살아 움직이는 이야기를 담아내면서 누구나 즐길 수 있는 대중예술을 구현하려는 것이다.

2000년대 이후 또랑광대 소리꾼을 대표하는 ‘김명자’는 현대인들의 소소한 일상사를 담은 판소리를 통해 가벼운 여흥을 즐기려는 아마추어 관객들에게 높은 호응을 얻었다. 15분가량에 불과한 단형판소리인 <슈퍼덱 씨름대회 출전기>(2001년)는 평범한 소시민이 겪는 희노애락을 익살스러

은 사설로 표현하고 해학적인 선율과 친숙한 음악의 패러디를 더해 유희성을 극대화했다. 시공간에 구애받지 않는 생생한 소리판을 구현한 김명자의 무대는 쉽고 재밌는 판소리를 지향하며 현대 대중 관객들의 공감과 감동을 불러 일으켰다.

엘리트 소리꾼 겸 록밴드 보컬로 장르의 경계를 넘나들며 활동 중인 ‘이자람’은 집단창작·공동제작의 힘을 빌려 인간과 사회 갈등을 그린 브레히트의 서사극을 현대적 골계미로 재해석함으로써 문화상호주의적 조류에 대응했다. <사천가>(2007년)는 브레히트의 원작 <사천의 선인>에서 제기한 인간의 근원적 문제의식을 2000년대 한국의 자본주의 현실로 치환하면서 주인공 여성이 잔혹한 환경 속에서 살아남기 위해 선과 악으로 분열하는 다중인격화의 과정을 희극적으로 그려냈다. 음악은 전자 베이스와 다중타악기로 이뤄진 일고수이밴드의 독창적인 반주 속에서 동서고금의 음악 요소들을 자유자재로 결합 흡수해 브레히트가 주창한 생소화 효과를 창출하고 있다. <사천가>의 독창적인 사설과 음악은 외부자원과 공동창작을 활용한 예술계의 협력체계를 통해 달성되었고, 여기에 민간과 공공 극장을 공동 제작자로 연합해 안정적인 물적 토대 위에서 공연의 완성도를 높일 수 있었다.

창작판소리는 내용과 형식에 있어 현실의 모습을 충실하게 반영해 짧은 시간동안 역동적으로 변화해 왔다. 본 연구에서는 생산자와 소비자, 예술과 사회 간의 상호역동적인 관계를 통해 창작판소리의 변화과정을 폭넓게 조명하고, 작품에 대한 텍스트-컨텍스트 분석을 통해 예술과 당대 사회 간의 상호침투적인 관련성을 포착했다. 창작판소리에 대한 예술사회학적 연구 방법은 텍스트에만 의존하는 분석을 지양하고 시대적 의미를 함류시킴으로써 예술가와 작품, 사회에 대한 시야를 넓히는 역할에 기여한다.

주요어: 창작판소리, 예술사회학, 생산자 및 소비자, 예술계, 사회적 경계, 전통예술 정책, 문화의 다이아몬드, 박동진, 임진택, 김명자, 이자람
학번: 2009-30049

목 차

I. 서 론	1
1. 문제제기 및 연구사 검토	1
2. 연구의 시각과 방법	15
II. 예술사회학의 관점으로 본 창작판소리의 전개 양상	28
1. 새로운 예술가의 탄생과 후원체계의 변화	28
1.1. 소리꾼의 신분 변동과 창작방식의 변화	29
1.1.1. 상이한 계보의 예술가 등장	29
1.1.2. 집단 창작 공동체라는 예술계의 형성	39
1.2. 사회적 후원의 체제와 역할 전환	47
1.2.1. 전승에서 창작 중심의 지원 환경 변화	47
1.2.2. 소리꾼에 대한 사회적 공인 체계의 혁신	56
2. 청중의 분화와 향유 공간의 확장	64
2.1. 전통적 관객층의 소멸과 신관객층의 등장	65
2.1.1. 관객층의 이동과 확대	65
2.1.2. 작품 양식·소재의 다양화에 따른 대립적 해석 대두	72
2.2. 연행장소 다변화와 미디어의 활용	79
2.2.1. 실내극장 이외의 다양한 연행공간 모색	79
2.2.2. 미디어를 매개로 한 간접 향유와 소통	87
3. 소결	94
III. 대표작 분석을 통해 본 창작판소리의 예술사회학적 특징	98
1. 박동진 <충무공 이순신>(1973년):	
전통판소리 재조명을 통한 민족정신의 자각	98
1.1. 전통의 틀 안에서 민족 영웅의 일대기 조명	101
1.2. 대중적 반향보다 판소리 문화의 창달에 충실	117

2. 임진택 <뚝바다>(1985), <오월 광주>(1990년):	
시대모순의 증언과 사회변혁 열망의 공유	128
2.1. 주제의식 전달을 위한 전통적 문법과 양식의 탈피	133
2.2. 이단자적 혁신 모색으로 새로운 관객층 확보	161
3. 김명자 <슈퍼덕 씨름 출전기>(2001년):	
현장감 넘치는 판소리로 소시민과의 교감 확대	172
3.1. 유희성을 극대화한 단형판소리	173
3.2. 또랑광대 정신으로 현장 관객과 밀착 호흡	180
4. 이자람 <사천가>(2007년):	
서사극의 융합 실험으로 창작판소리의 대중화	186
4.1. 전통과 현대의 혼성결합을 통한 소외효과 창출	190
4.2. 판소리의 대중성 강화로 관객 저변 확대	206
5. 소결	218
IV. 결론	221
참고문헌	227
부록: 창작판소리 작품 목록	240
Abstract	248

표 목 차

표 1. 창작판소리의 단계별 전개 양상 및 작품 수	6
표 2. 국가무형문화재 판소리 보유자 지정 현황	49
표 3. 무형문화재전승자 및 지원 현황	51
표 4. 국가의 예술지원 역할 비교	55
표 5. 전국의 주요 판소리 경연대회 현황	59
표 6. 주요 창작판소리 음반 취입 현황	90
표 7. <충무공 이순신>의 사설과 장단 정리	99
표 8. <뚝바다>의 사설과 장단 정리	129
표 9. <오월 광주>의 사설과 장단 정리	131
표 10. 전통 판소리의 실질적 주제와 표피적 주제	163
표 11. <슈퍼덕 씨름대회 출전기>의 사설과 장단 정리	173
표 12. <사천가>의 사설과 장단 정리	187

그 립 목 차

그림 1. 웬디 그리스올드의 ‘문화의 다이아몬드’	20
그림 2. 빅토리아 알렉산더의 보완된 ‘문화의 다이아몬드’	21
그림 3. ‘문화의 다이아몬드’ 상에서 예술의 생산	28
그림 4. 창작판소리 예술가의 계보와 변천 과정	31
그림 5. 타루의 집단 창작 워크숍	44
그림 6. 또랑광대 콘텐츠 참가자들	62
그림 7. ‘문화의 다이아몬드’ 상에서 예술의 소비	64
그림 8. 창작판소리 주요 소비층의 변화	71
그림 9. 박동진의 창작판소리 <예수전> 관련 당시 신문기사	75
그림 10. 신촌의 시민소극장과 민예극장	82

그림 11. 인사동 거리소리판의 창작판소리 공연	84
그림 12. 한옥마을의 판소리 공연	85
그림 13. 판소리 연행공간의 변화 양상	86
그림 14. 임진택 판소리 카세트테이프와 CD 자켓 이미지	89
그림 15. 박태오와 타루의 소셜미디어 동영상	92
그림 16. <충무공 이순신>의 장면 구성과 갈등의 점화 양상	101
그림 17. <충무공 이순신>의 장면별 음악 구성	108
그림 18. 박동진의 완창판소리 관련 언론 기사	123
그림 19. 박동진의 TBC 라디오 녹화 장면	125
그림 20. <뚝바다>의 장면 구성과 서술자의 감정 변화 양상	134
그림 21. <뚝바다>의 장면별 음악 구성	139
그림 22. <오월 광주>의 장면 구성과 갈등의 점화 양상	146
그림 23. <오월 광주>의 장면별 음악 구성	152
그림 24. 임진택의 <오월 광주> 공연 장면	170
그림 25. <슈퍼덕 씨름대회 출전기>의 장면 구성	174
그림 26. <슈퍼덕 씨름대회 출전기>의 장면별 음악 구성	177
그림 27. <슈퍼덕 씨름대회 출전기>의 공연 이미지	184
그림 28. <사천가>의 장면 구성과 선악의 교차 양상	190
그림 29. <사천가>의 장면별 음악 구성	197
그림 30. <사천가>의 주연공 배역을 맡은 세 명의 소리꾼	212
그림 31. <사천가>의 무대 디자인과 조명, 의상 및 안무 이미지	214
그림 32. 소셜미디어 채널에서 운영되는 <사천가>	216

악 보 목 차

악보 1. 전투 대목의 음악적 표현	109
악보 2. 음악적 비장미가 드러나는 대목	110
악보 3. <충무공 이순신>과 <적벽가>의 선율·장단 비교 (1)	113

악보 4. <충무공 이순신>과 <적벽가>의 선율·장단 비교 (2)	114
악보 5. <충무공 이순신>과 <적벽가>의 선율·장단 비교 (3)	115
악보 6. <충무공 이순신>과 <수궁가>의 선율·장단 비교 (4)	116
악보 7. <뽕바다>와 <수궁가>, <춘향가>의 선율·장단 비교	140
악보 8. 극적 상황과 음악의 불일치 대목	141
악보 9. 단순 음형의 반복을 통한 과장	142
악보 10. 관객의 흥을 돋우기 위한 후렴구	143
악보 11. 독특한 음향을 연출하는 대목	144
악보 12. ‘외치듯 노래하기’의 출현 대목	153
악보 13. 전자건반으로 시위문화 분위기를 연출하는 대목	154
악보 14. 애도의 정서가 표출되는 대목	156
악보 15. 시작과 대미를 장식하는 ‘임을 향한 행진곡’	157
악보 16. 극적 상황과 음악의 불일치 대목	158
악보 17. 권위적 인물을 음악으로 풍자	159
악보 18. 단순 음형의 반복으로 폭력성 묘사	159
악보 19. 단순하고 따라 부르기 쉬운 음형이 반복되는 대목	178
악보 20. 시김새가 배제된 진양조 대목	179
악보 21. 각종 패러디를 활용한 대목	180
악보 22. 견식이 남재수에게 자신을 소개하는 대목	199
악보 23. 변사장이 순덕을 유혹하는 대목	199
악보 24. 난장판이 된 결혼식: 동살풀이 무속 장단	200
악보 25. 임신으로 혼란을 느끼는 순덕: 드렁갱이 무속 장단	201
악보 26. 사랑가: 왈츠와 중중모리의 결합	202
악보 27. 견식을 위로하는 순덕: 인도 전통음악의 활용	203
악보 28. 사천식품의 번창: 브라질 썸바와 휘모리의 결합	203
악보 29. 기독교 사제의 등장: 찬송가를 차용	204
악보 30. 견식을 사모하는 순덕: 블루스를 활용	204

I. 서론

1. 문제 제기와 연구사 검토

본 연구는 현대 창작판소리의 발전과정과 특징을 예술사회학적 관점에서 고찰하고자 한다. 지난 70여 년간 창작판소리가 사회상을 비추는 거울 역할을 하면서 예술계와 청관중의 변동, 지원구조의 전환 및 연행 장소의 다변화, 매체 기술의 발달 등 외부 조건들과 역동적으로 상호작용해 온 양상을 살피고자 한다(Ⅱ장). 더 나아가 이러한 사회적 상호작용이 소리꾼들의 작품에 어떻게 파고들었는지 조망해 보려고 한다. 이를 위해 1960~70년대, 1980~90년대, 2000년대 이후 각 시기를 대표하는 소리꾼으로 박동진·임진택·김명자·이자람을 선정하고, 이들의 작품을 ‘예술과 사회’라는 렌즈를 통해 면밀히 살펴보고자 한다(Ⅲ장).

창작판소리는 해방 전후 전통판소리의 불씨가 꺼져버린 상황에서 등장했다. 그러나 실체가 불분명했던 창작판소리는 불과 수십 년 만에 꾸준한 관객 모색을 통해 어엿한 하나의 예술 장르로 인식되고 있다. 매년 새로운 사설과 노래 가락을 엮어 만든 창작 작품들이 활발하게 쏟아져 나오며 관객과 마주할 기회가 빈번해졌는데, 자체 조사한 바에 따르면 2000년대 이후 발표된 창작판소리 작품은 218편에 달할 정도다.

공연 현장의 뜨거운 온도와 다르게 학계와 국악계에서는 창작판소리를 진지한 예술장르로 인식하지 않는다는 인상이 강하다. 학계에서는 창작판소리가 활성화되어야 한다는 취지는 인정하면서도 대다수 작품이 판소리 특유의 미적 특질을 구현하지 못하며 사설의 문학적 작품성이 떨어지는 등 질적 완성도가 미흡하다는 지적이 꾸준히 제기되어 왔다. 국악계 내부에서도 전통예술의 미래는 창작국악에 달려있지만 지금까지의 작품은 대중적 요소가 강한 크로스오버 혹은 이벤트성 퓨전음악으로 체감될 뿐 아니라 서구 예술음악의 궤도를 좇아 전통성이 손상될 수 있다는 점을 우려하면서 연구가 답보 중인 상태다.

그러나 우리는 과거 많은 예술들이 본래 만들어졌던 시기에 과소평가되었던 사실을 알고 있다. 오페라와 재즈, 상송과 칸초네, 셰익스피어의 연극과 히치콕의 영화까지 많은 예술들은 당시 대중들의 취향에 영합한 저급(low) 예술로 평가절하 되었지만, 현재 이들의 예술적인 가치에 대해 의문을 제기하는 사람은 많지 않다. 당장 우리가 무형유산 걸작이라 자랑하는 전통판소리조차 민속예술에서 대중예술로, 다시 순수예술로 위상이 변해오지 않았는가?

‘창작’과 ‘판소리’라는 두 단어는 새로운 예술장르로서 창작판소리가 숙명적으로 안고 있는 이질적인 패러다임을 대변한다. 판소리는 300년 이상을 거쳐 이미 완성된 절대적 예술의 전범으로서 보존, 전승할 불변의 의미를 내포하지만, 서양음악적 개념인 창작은 현재 진행 중인 예술가 개별의 창조적 행위를 강조한다. 따라서 창작판소리의 예술사회학적 의미를 논하기 위해서는 전통과 현대, 불변과 진행 등 상이한 관습이 만들어내는 긴장과 충돌을 감안할 필요가 있다. 단지 창작판소리에 대한 논의가 고전적 가치 재현에 실패한 완성도 낮은 예술 장르로 낙인 찍는데 그친다면 창작자들의 실험적 노력이 간과되는 것은 물론, 지난 수십 년 간 진행된 판소리, 국악의 한 흐름에 관한 연구 자체가 소홀해질 수 있기 때문이다.

예술사회학에서 예술은 사회 내부로부터 생성되는 동시에 사회에 영향을 미치는 현상으로 이해되므로 예술 작품을 매개로 한 예술가와 관객, 예술 집단과 사회제도 등 사회적 맥락들에 초점을 둔다. 창작판소리가 발아되어 줄기를 형성해 나아가는 1950년대부터 2000대까지는 공연계와 이를 둘러싼 문화적 변동이 거세게 일어났다. 근대 이후 전통판소리는 사회의 선택을 받지 못하고 관객들이 대거 이탈했지만 이에 대한 반작용으로 창작 소리꾼들 스스로 다양한 활로를 모색해 새로운 청중을 적극적으로 개발해 나간 시기이기도 하다. 창작판소리는 관객들에게 익숙하지 않은 장르였지만 현대인의 희노애락을 반영해 대중들이 작품에 접근할 수 있는 진입장벽은 오히려 낮아졌다.

판소리는 최소의 인원과 최소의 도구로 최대의 표현을 추구하는 ‘가난

한 연극'이다.¹⁾ 그러나 극단적 단순함 속에 자칫 놓치기 쉬운 사회적 요소들이 작품 곳곳에 부유하고 있다. 특히 창작판소리는 탄생부터 현재까지 끊임없이 소재와 내용, 형식과 표현을 변화시켜왔고 이것은 시대 안에서 사회를 충실하게 기록하고 반영했다는 증거가 된다.²⁾ 따라서 창작판소리를 예술사회학으로 접근하는 것은 텍스트의 표면적인 양식이나 완성도 측면에 경도된 기존 연구의 지평을 확장하고, 시대와 호흡하는 예술장르로서의 존재가치와 앞으로 나아갈 방향을 재조명하는데 큰 도움을 줄 것으로 기대된다.

창작판소리에 관한 기존 연구는 아직 걸음마 단계로 전통판소리가 축적해 놓은 방대한 업적에 비하면 절대적으로 미흡한 상태다. 다만 근래 국문학을 주축으로 국악, 연극학 연구자들에 의해 조금씩 연구가 시도되고 있는 중이다. 창작판소리와 관련한 연구 지형은 크게 ① 개념 정의와 범주 설정, ② 전개 과정의 조망, ③ 소리꾼의 개별 작품 분석, ④ 미적 특질에 대한 비평적 시각과 향후 과제 등 네 가지 흐름으로 정리된다. 선행연구를 우선 검토한 후 학문적 결핍과 공백이 발생하는 부분에서 쟁점을 도출해 연구방향을 보다 명징하게 설정하고자 한다.

① 개념과 범주에 있어서는 창작판소리라는 용어가 지닌 정체성을 명확하게 규정하고자 한다. 과거 전통판소리 성격에 대한 규정이 소설, 음악, 서사시, 연극 등으로 다양³⁾했던 것처럼 연구자들은 창작판소리의 범위를 상이하게 설정하며 각자의 당위성에 대한 근거를 제시하고 있는데 주로 창작의 범위를 어디까지 허용하느냐에 따라 용어 구분을 다르게 적용해야한다는 입장을 보인다.⁴⁾

1) 김익두, 「한국 전통 공연예술 상에서 본 판소리의 공연예술적 특징」, 『한국극예술연구』 16, 한국극예술학회, 2002, 35면.

2) 이상섭, 「연극의 사회학적 양상 연구」, 『인문학논총』 28, 경성대학교 인문과학연구소, 2012, 537~538면.

3) 판소리 장르에 대해 이능우는 소설, 김동욱은 서사시, 박현봉은 민속음악, 이두현은 희곡, 조동일은 '서사장르류에 속하는 독특한 양식'으로 정의한다(백현미, 「1950·60년대 한국연극사의 전통 담론 연구」, 『한국연극학』 14(1), 한국연극학회, 2000, 73면.).

4) 본고에서 언급하지 못한 창작판소리의 개념 연구는 김종철, 「실전 판소리의 종합적 연구: 판소리사의 전개와 관련하여」, 『판소리연구』 3, 1992.; 강신규, 「신재효 창작판소리 연구」, 동아대학교 석사학위논문, 1979.등을 참조한다.

김기형은 창작판소리의 핵심은 ‘창작 의식’ 여부로 판가름해야 마땅하며 새로운 판소리 레퍼토리에 대해 모두 창작판소리라고 말하기는 어렵다고 주장한다. 그에 따르면 창작판소리란 전통판소리에 속하지 않으면서 사설과 곡조 모두 새롭게 직조된 작품을 뜻한다. 따라서 고전소설에 새로운 곡조를 붙여 만든 신작 판소리나 실전된 판소리 사설을 그대로 살린 복원판소리는 범주에서 제외해야 한다고 했다.⁵⁾

반면 성기련은 복원판소리와 신작판소리는 창작자들이 직접 스승으로부터 전승받지 않은 사설을 바탕으로 새로운 각색하고 작곡했기 때문에 이것 역시 일종의 창작 행위로 볼 수 있으며 보다 미래지향적이고 확장된 논의를 펼치기 위해서는 20세기 이후 새롭게 만들어진 모든 판소리를 창작판소리로 간주해야 한다고 했다.⁶⁾

연행의 목적을 기준으로 개념 정의를 시도한 연구도 있다. 김영주는 19세기 신재효의 <광대가>, <도리화가>나 1904년 발표된 <최병도타령> 등도 창작판소리로 인식될 수 있지만 이들 작품은 애초의 성격이 단가 혹은 창극을 염두하고 만들어진 것이라 했다. 따라서 20세기 이후 열두 바탕의 내용과 무관한 사설 중에서 판소리 연행을 목적으로 만든 작품만을 창작판소리로 한정하는 게 옳다는 의견을 피력했다.

김진아⁷⁾는 창작국악에서 창작이라는 용어는 18~19세기 유럽사회에서 형성된 개념을 차용한 것으로 서구와 일본에 대한 동경과 서구우월주의의 극복에 대한 희망이 모순되어 나타난다고 했다. 이어 창작국악이라는 의미에 옛것과 새것, 서구와 한국이라는 동기가 복합적으로 혼합되어 다의(多義)적 특징이 있다고 했다.

5) 본고에서는 김기형 등의 주장에 기반해 기존 사설이 남아있는 열두 바탕의 레퍼토리를 제외하고 새로운 사설·곡조를 짜서 부른 작품들에 한정해 창작판소리의 범주로 간주한다. 즉, 실전판소리의 사설에 새로운 곡조를 입힌 ‘복원판소리’는 연구 논의에 포함하지 않는다. 더불어 창작판소리의 개념 간 엄밀한 논의는 연구의 궁극적인 목적과 부합하지 않으므로 구체적으로 다루지 않는 것으로 한다(김기형, 「창작판소리의 사적 전개와 요청적 과제」, 『판소리학회 제43차 학술발표회요지』, 2003, 34면.).

6) 성기련, 「창작판소리 사적 전개와 요청적 과제에 대한 토론문」, 『판소리학회 제43차 학술발표회 요지』, 2003.

7) 김진아, 「창작국악: 전통과 변환」, 『동양음악』 33권0호, 서울대학 동양음악연구소, 2015, 221~223면.

윤혜진⁸⁾은 국악계에서 1940년대를 기점으로 악보를 매개로 한 작곡가가 등장하여 국악창작이 출발되었고, 1980년대 이후 다양한 창작물이 증가하며 창작국악에 대한 정체성 논쟁이 일어났지만 단지 개념적 구분보다는 어떠한 사상과 요소를 한국적인 정통성으로 인식하고 이를 창작과 연관시키는지의가 더 중요하다고 역설한다.

창작판소리의 범주 혹은 창작국악 개념에 대한 현재까지의 논의는 과도기적 논쟁의 시기를 지나 상호 간 개념의 차별적 주장을 인정하고 연구자들도 다양한 맥락에 맞게 이를 활용하는 수준에 이르렀다. 다만 다양한 개념 정의에서 살펴본 바대로 최근 작품들은 근대 이전의 국악과는 달리 예술가들의 창조적 행위가 강조되는 만큼 전통과 현대의 스펙트럼 상에서 양 극단의 미적 가치에 고정적으로 얽매이지 않고 복합적이고 유연한 시각으로 마주할 필요가 있겠다.

② 창작판소리의 전개 과정에 대한 연구는 열사가 이후 2000년대 이후까지 시기를 특정한 단계로 구분하여 시기별 주요 작품과 특징을 설명하고 있다. 국문학계에서는 창작판소리에 집중적으로 국한하는 반면 국악계에서는 창작국악 전체로 확장해 발전 단계를 구분하고 있는데 시기별 내용을 구분하면 다음과 같다.

김연, 김기형, 유영대, 장윤희 등이 분류한 내용을 종합하면 창작판소리는 대체로 네 단계의 흐름을 거쳐 전개되어 왔다.⁹⁾ 해방 직후 ‘태동기’에는 구국의 열망 속에서 이준, 안중근, 윤봉길, 유관순 등 위인들이 일제에 항거하며 독립 투쟁을 전개하는 과정을 판소리로 묶어 만든 박동실의 <열사가>가 발표되었다.¹⁰⁾ 한국전쟁 직후 1960년대 ‘암흑기’에는 문

8) 윤혜진, 「한국의 음악창작에 대한 작곡자의 창작 사고」, 『한국음악연구』 34, 한국국악학회, 2003, 125~137면.

9) 창작판소리 발전단계에 대해 김기형과 유영대는 4단계, 박연은 5단계, 장윤희는 6단계로 구분하고 있으나 시기의 분류와 특징, 시기별로 배치된 소리꾼 등에 유사한 면이 있어 통합적으로 제시하였다(김기형, 앞의 논문(2004).; 김연, 「창작판소리 발전과정 연구」, 『판소리연구』 24, 2007.; 유영대, 「20세기 창작판소리의 존재양상과 의미」, 『한국민속학』 39, 2004.; 장윤희, 「창작판소리의 변화양상과 판소리 세계화의 담론」, 『한국음악연구』 57, 2015.).

10) 최초의 창작판소리는 <최병도 타령>로도 알려져 있지만 창극 형태로 공연되었기 때문에 학계에서는 일반적으로 박동실의 <열사가>를 본격적인 창작판소리의 시초로 꼽는다(박황, 『창극사연구』, 백록출판사, 1976, 29면.).

화예술계가 전반적으로 위축되어 작품이 거의 발표되지 않았으나 1970년대 ‘탐색기’로 접어들면서 전통문화 보존에 대한 사회적 관심과 함께 명창 박동진과 고수 출신의 정철호¹¹⁾가 창작에 두각을 나타냈다. 1980년대~1990년대에는 암울한 정치상황 속에서 임진택과 김명곤, 윤진철 등이 민중운동의 일환으로 소리 활동을 펼치며 창작판소리의 ‘도약기’를 이끌어갔다. 마지막 2000년대 이후는 ‘부흥기’로서 현대사회의 고민이나 자자분한 일상의 관심사를 반영해 다양한 소재의 창작물이 대거 발표된 시기다.¹²⁾ 일부는 한류 등의 인기에 편승해 판소리의 세계화를 목표로 해외 진출을 겨냥하기도 했다.¹³⁾ 이자람, 박태오, 김명자, 타루, 바닥소리, 김수미, 류수곤, 이규호 등을 대표적 소리꾼으로 꼽을 수 있다.

표 1. 창작판소리의 단계별 전개 양상 및 작품 수¹⁴⁾

‘밑줄’은 소리꾼이 창작에 참여하지 않고 가창만 한 경우에 해당

구 분		작품 수	주요 소리꾼(발표 작품 수)
1 단계	태동기(1950년대 이전)	12편	박동실(6), 정정렬(2), 김연수(1), 송영석(1), 미상(3)
2 단계	암흑기(~1960년대)	2편	김소희(1), 박초월(1)
	탐색기(~1970년대)	16편	박동진(8), <u>조상현</u> (3), <u>안숙선</u> (1), <u>성창준</u> (1), <u>안향년</u> (1), 정철호(2)
3 단계	도약기(~1990년대)	37편	임진택(4), 윤진철(3), 이용배(3), 조통달(2), <u>안숙선</u> (2), <u>조상현</u> (1), 은희진(1), 김정수(1), 김명곤(1), 김형철(1), 기타(17)
4 단계	부흥기(2000년대 이후)	218편	이자람(9), 임진택(3), 김명자(8), 박태오(4), 바닥소리(12), 타루(12), 희비쌍곡선(5), 남상일(6), 김수미(5), 류수곤(2), 이규호(2), 기타(67)

11) 이 시기 정철호는 주로 작창을 하고 가창은 조상현, 안숙선, 성창준, 안향년 등의 명창들이 담당하였다.

12) 장윤희는 2000년대 초반은 부흥기로, 중반 이후는 세계화기로 나누고 있으나, 현재 해외에 소개된 창작판소리 작품이 많지 않기 때문에 이러한 분류에 대해서는 좀 더 숙고가 필요하다(장윤희(2015), 앞의 논문, 200면.).

13) 해외시장을 겨냥한 창작판소리 그룹은 소리아가 대표적이다.

14) ‘태동기’에서 ‘도약기’까지의 작품 수는 김연의 앞의 논문(2004)을 기반으로 하되 새롭게 발굴된 작품을 추가했고, 2000~2017년까지 ‘부흥기’의 작품 수는 필자가 직접 조사했다. 전체 작품 목록은 논문 말미의 부록을 참고한다.

한편 국악계에서는 전통음악과 관련한 창작국악 전반의 시기를 구분¹⁵⁾하는데 주로 기악곡 혹은 무대를 중심으로 창작국악사를 논구하고 있어 판소리를 전면적으로 부각하지 않았지만 창작국악에 대한 이해를 넓히는데 도움이 된다.

윤중강¹⁶⁾은 1950년대부터 현재까지 10년을 주기로 시대별 명칭을 붙여해 창작국악의 시기를 구분하고 있다. 구체적으로 1950년대는 전통음악시기, 1960년대는 신국악시기, 1970년대는 창작국악시기, 1980년대는 창작음악시기 혹은 민족음악시기, 1990년대는 생활음악시대 혹은 부수음악시대, 2000년대는 세계음악시대 혹은 퓨전음악시대로 규정한다. 권도희¹⁷⁾는 무대화 상황을 중심으로 창작국악을 분류했는데 1930년대 말~1950년대까지 무대 부재 중의 창작곡 연주기, 1960년대~1970년대를 무대 계발기, 1980년대부터 1990년대까지를 대규모악단과 중소규모 악단의 균형기(정형기), 2000년대 이후는 악단의 탈정형과 대중예로의 모색기로 정리했다. 특히 창작판소리의 경우 2000년대 이후 타루, 바닥소리 등의 창작집단을 언급하며 뚜렷한 목표의식 함께 다양한 실험을 모색하는 판소리 소리꾼들로 주목하고 있다.

광복 전후부터 2000년대까지 창작판소리의 전개과정에 관한 연구를 종합하면 학자들 간에 각 단계 구분이 대동소이하며 명확하게 구분되는 편이다. 더불어 대부분의 연구는 창작 작업의 굴절이 일어나는 시기로 1980년대 이후와 2000년 이후를 주목한다. 1980년대 이후에는 창작판소리를 비롯해 국악 실내악, 사물놀이, 국악가요에 대한 대중적 관심이 높아지기 시작했고, 2000년 이후에는 국악의 대중화를 표방한 다수의 창작집단이 결성되어 발표 작품들이 기하급수적으로 증가한 시기다.

③ 특정 소리꾼의 개별 작품을 집중적으로 분석한 논저는 총 23편으로 창작판소리에 관한 논문 중에서 가장 비옥하다. 그러나 소리꾼 개별

15) 국악계에서 판소리를 포함해 창작 성악(민요, 가곡 등)에 관한 연구는 창작 기악에 비해 미흡한 상태다. 그러나 기악 작품의 전개 양상은 창작판소리의 사적 추이와 흡사하므로 폭넓은 이해를 돕기 위해 연구 내용을 함께 다루고자 한다.

16) 윤중강, 『창작에 희망을 걸다』, 민속원, 2015, 20~58면.

17) 권도희, 「전통음악과 관련된 창작곡의 무대화 상황」, 『오래된 예술 새로운 무대』, 민속원, 2008, 92~114면.

적으로 보면 작품 당 논문은 대다수가 3편 내외로 이 분야 역시 학문적 갈증이 해결되지 않은 상태다. 활동 시기를 기준으로 소리꾼들에 관한 주요 연구물의 개수를 살펴보면 박동실 2건, 정철호 1건, 박동진 6건, 임진택 3건, 김명곤 1건, 박태오 2건, 이자람 7건, 조정희 1건 등으로 소리꾼 별로 주요 작품분석 사례를 소개하면 다음과 같다.

정병헌¹⁸⁾은 초창기 창작판소리를 주도한 박동실의 예술세계를 다루었다. 이준, 안중근, 윤봉길, 유관순 등의 <열사가>는 네 영웅의 활약상을 긴장감 있게 묘사하면서 동시에 더 이상 민족적 참사가 일어나지 않기를 바라는 의미가 내포되었다고 평가한다. 김기형¹⁹⁾은 박동실 명창의 전승 환경을 조명하며 그의 작품인 <열사가>와 <해방가>의 창작배경을 추적하였다. 그는 박동실의 판소리는 일제에 대한 항거의 정신을 담고 있지만 특정 계층의 이념을 내포하기 보다는 식민통치에서 해방되기를 간절히 염원하는 대중들의 열망이 반영된 것으로 해석했다.

이유진은 예수의 탄생과 수난, 부활의 장면을 발췌해 판소리로 각색한 박동진의 <예수전>을 성경의 복음서²⁰⁾들의 내용과 상세하게 비교하며 이 작품이 다른 성경판소리와 다르게 단순히 성경에만 의존하지 않고 문학적 상상력을 발휘해 장면을 구체화하고 재해석했다고 언급한다. 김기형은 2014년 동아방송 녹음 자료로 최초 발굴²¹⁾된 박동진의 창작판소리 <치악산>의 사설 특징을 분석하면서 고부 갈등과 가정 문제를 다룬 이 인직의 소설 『치악산』이 판소리에서는 구체적이고 생동감 넘치는 대화체와 상황의 정서나 의미를 강화하는 사설 방향으로 개작되었다고 설명한다.

18) 정병헌, 「명창 박동실의 선택과 판소리사적 의의」, 『한국민속학』 36, 한국민속학회, 2002.

19) 박동실은 <열사가>와 <해방가>의 작창에 참여했다. <해방가>의 사설은 김기형의 논문에서 처음 소개되었는데 비분강개강조되는 <열사가>와 달리 해방의 기쁨을 흥겹고 경쾌한 분위기로 노래하고 있다(김기형(2002), 「판소리 명창 박동실의 의식지향과 현대 판소리사에 끼친 영향」, 『판소리연구』 13, 2002.).

20) 박동진이 참조한 복음서는 『마태오의 복음서』, 『마르코의 복음서』, 『루가의 복음서』, 『요한의 복음서』 등이다(이유진, 「창작판소리 <예수전> 연구」, 『판소리연구』 27, 판소리학회, 2009, 327~329면.).

21) 이유진, 「동아방송(DBS) 판소리 녹음의 보존 현황 및 활용 방안」, 『판소리연구』 38, 판소리학회, 2014.

이정원²²⁾은 임진택의 판소리 <똥바다>의 사설과 음악이 지닌 예술적 특징을 조명했다. 원작인 김지하의 담시와 비교할 때 판소리 사설에서 일부가 미세하게 조정되거나 원작에 없던 새로운 부분이 추가되었고, 음악적으로는 다양한 도섭이 사용되며 조흥구를 통해 리듬감이 강조된 점 등을 주목했다. <소리 내력>의 경우 원작인 <비어>에서 드러난 언어의 상징성이 약화되었고, 중모리가 거의 없는 대신 세마치와 창조 등이 구사되고 있는 점을 주목했다.

박진아²³⁾는 박태오의 단형판소리 <스타대전>이 인터넷 게임 스타대전의 안과 밖, 즉 가상과 현실을 넘나드는 다항 패러디를 지향함으로써 독특한 골게미가 창출되고 있다고 분석했다. 이정원²⁴⁾은 <스타대전>이 내용의 오락성에 따른 지속적인 인기가 돋보이고 사설과 소재가 파격적인 점을 들며 <스타대전>이 기존의 판소리에서는 다소 익숙하지 않은 가상의 전자적 현실을 인간적 현실로 재해석하는 시뮬라크르적인 이야기의 세계를 구현하고 있다고 설명한다.

김선형²⁵⁾은 이자람의 <사천가>와 브레히트의 <사천의 선인>을 비교하면서 막간극, 관객을 향한 노래의 삽입, 판토마임 등의 서사극적 요인이 <사천가>에서 너름새와 추임새 등으로 대체되고 있음을 강조하고 있다. 최혜진²⁶⁾은 이자람이 또 다른 브레히트의 서사극 <억척어멈과 그 자식들>을 판소리로 재탄생시킨 <억척가>의 판소리만들기 방식을 서사, 목소리와 창법, 연기, 무대와 반주, 의상 등 다섯 가지 차원으로 분석한 다음 이를 토대로 판소리의 세계화 가능성과 방향을 제안하고 있다.

신동훈²⁷⁾은 바닥소리 출신의 소리꾼인 조정희의 <바리데기 바리공

22) 이정원, 「임진택 창작판소리 <똥바다>의 예술적 특징」, 『판소리연구』 44, 판소리학회, 2017.; 이정원, 「임진택 창작판소리 <소리내력>의 예술적 특징」, 『국어국문학』 21, 국어국문학회, 2017.

23) 박진아, 「<스타대전 저그 초반러쉬 대목>을 통한 창작판소리의 가능성 고찰」, 『판소리연구』 21, 판소리학회, 2006.

24) 이정원, 「창작판소리 <스타대전>의 예술적 특징」, 『판소리연구』 36, 판소리학회, 2013.

25) 김선형, 「브레히트 서사극의 한국적 변용-브레히트의 <사천의 선인>과 이자람의 <사천가> 비교」, 『독일어문학』 67, 한국독일어문학회, 2014.

26) 최혜진, 「이자람의 억척가를 통해 본 판소리 세계화」, 『스토리엔이미지텔링』 10, 스토리엔이미지텔링연구소, 2015.

주>에 대해 버려짐과 구원이라는 바리데기의 원형 서사무가를 소재로 한 단순하고 힘있는 서사와 선명한 캐릭터를 갖춘 이야기라고 호평했다. 다만 이 작품은 대중들이 공감할 만한 현대적 판소리로 연출되었지만 본래 서사가 지니고 있는 ‘아버지와 딸’이라는 관계구조를 극적으로 창출하지 못했다고 논평한다.

상기에서 살펴본 바와 같이 작품 분석의 논의는 작품의 예술적 특징과 성과, 소리꾼의 창작기법에 따른 미적 특질의 구현 양상, 그리고 이에 대한 연구자의 견해와 총평 등을 담고 있다. 더불어 창작의 원형이 되는 작품 소재가 전통 무가, 담시, 해외 서사극 등인 경우 원저가 판소리로 재해석되면서 생성된 특징을 부각하며 이에 따른 작품의 의미와 한계를 논하고 있다.

④ 창작판소리에 대한 비평과 요청 과제에 관해서는 연구자들이 창작판소리가 전통판소리의 핵심 미학을 수용한다고 가정하며 서로 같은 뿌리로서의 본질을 강조한다. 대개 지금껏 창작판소리가 판소리 고유의 미학을 구현하지 못한 채 내용과 형식에서 미숙한 면이 돌출된다고 하며 향후 창작판소리가 모색해야 할 방향을 동시에 제안한다.

김기형은 열사가, 예수전 등의 창작판소리가 주로 우는 대목에 치우쳐 있어 골계와 비장이 함께 이루어져야 하는 판소리 특유의 맛을 잃었다며 안타까움을 드러냈다. 또한 최근 발표작들이 문학적 완성도를 비롯해 소리꾼들의 성음 공력의 부족으로 회소성, 신기성 등의 측면에서 가치를 인정받는 데 한계가 있다고 설명했다.²⁷⁾

김현주는 창작판소리가 단발성 공연에 그치고 있다고 하며 그 이유로 일부 창작품들이 과도한 새로움이나 현대적인 요소들을 혼입함으로써 전통판소리가 중시해 왔던 미적 질서가 깨졌다고 지적한다.²⁸⁾ 구체적으로 사설의 완결성 부족, 시대적 인물 전형의 창출의 한계, 서사와 음악 간의

27) 신동훈, 「창작판소리의 길과 <바리데기 바리공주>」, 『판소리연구』 30, 판소리학회, 2010.

28) 김기형은 문학적 역량을 갖춘 작가의 참여와 명창들의 작창이 합쳐져야 훌륭한 공연물이 창조된다고 역설했다(김기형(2004), 앞의 논문, 2004, 41~42면.).

29) 김현주, 「창작판소리 사설의 직조방식」, 『판소리연구』 17, 판소리학회, 2004, 79~98면.

긴밀한 연계성 부재 등을 창작판소리의 결핍 요인으로 꼽고 있다.

신동훈³⁰⁾은 지금까지 나온 작품 중에 현대의 ‘고전’이라고 할 만한 창작판소리가 없다고 지적한다. 작품들 대부분 관념적 메시지가 강조되어 예술적 힘이 미약하거나 재미 위주의 소품적 성향이 강해 판소리 본래의 서사와 미학을 펼쳐내지 못한다고 평가했다.

국악계 내부에서는 앞서 살핀 개념 논의와 유사하게 판소리와 기악을 포괄하여 창작국악 전반에 대한 비평의 시각이 주를 이룬다. 국악계에 개별 작품의 음악 분석은 아직까지 활성화되지 않았음에도 불구하고³¹⁾ 거시적 관점에서 창작국악의 문제점과 미래상에 관해 오랫동안 천착해왔는데 특히 2000년대 이후 다양한 퓨전 작품이 쏟아져 나오며 창작에 관련한 논의가 활발하게 진행되었다

2001년 창작음악 50년 기념 학술세미나인 ‘전통 창작음악의 회고와 전망’³²⁾에서는 그간의 창작국악 활동에 대한 냉철한 평가가 오갔다. 이종구는 20세기 창작 국악의 음악적 완성도가 전통음악에 비해 턱없이 부족하다고 질타하며 향후 매너리즘을 탈피해 새로운 시대감각으로 무장되어야 함을 강조했다. 황성호는 창작국악이 전통음악 어법에 너무 매여 있다고 지적하며 대위법과 테크놀로지 등 서양음악의 표현 양식을 적극적으로 활용할 것을 대안으로 제시했다.

이소영³³⁾은 채치성의 꽃분네야, 김영동의 어디로 갈거나 등처럼 창작국악이 대중화를 추구하면서 표면적 차원의 한국적인 것을 추구하려는 상업적 오리엔탈리즘에 영향에 노출되었음을 지적한다. 또한 송혜진³⁴⁾은 국악계가 미래의 비전과 좌표를 치열하게 갈구하기 보다는 관객의 일시적인 호응을 불러일으키는 대중적인 국악 찾기에 골몰함으로써 창작국악의 문제를 안이한 방식으로 접근하고 있다며 위기감을 표출했다.

30) 신동훈(2010), 앞의 논문, 229~232면.

31) 국악계에서 창작판소리 개별 작품의 음악적 분석은 거의 이루어지지 않았다.

32) 국립국악원, 『전통 창작음악의 회고와 전망』, 2001.

33) 이소영, 「국악의 대중화와 상업적 오리엔탈리즘」, 『낭만음악』 59, 낭만음악사, 2003.

34) 송혜진, 「현대 창작국악의 문제를 되짚어 본다」, 『ARKO 문화예술』, 2001, 50~53면.

창작판소리, 창작국악에 대한 학계의 의견들은 국악이 오랜 기간 쌓아온 전통예술의 힘에 견주어 작품의 질적 수준이 미진하다는 비판적 논조가 압도적이다. 다만 창작예술가들에게 거는 긍정적 바람과 희망이 전제되어 있다는 점도 주목해야겠다. 전문가들은 창작판소리가 완성이 아닌 과정에 있는 단계이며 치열한 고민과 지속적인 실천을 통해 향후에도 활성화되어야 한다는 데 의견을 모으기 때문이다.

지금까지 살펴 본 창작판소리의 개념과 사적 추이, 작품 분석과 예술적 특징 등에 관한 종래 연구들은 다양한 시각에서 창작판소리 연구가 선행되어야 하는 시점에 괄목할만한 성과라고 간주된다. 다만 창작판소리 연구는 초기 단계로서 장르적 범주를 규정하고 그 안에서 작품이 지닌 내적 의미와 특질을 살피는데 집중하고 있어 아직까지 창작판소리를 사회와 시대의 산물로 이해하려는 시도가 불충분하다.

작품 분석의 경우 판소리의 의미적 요소와 표현 전략 등을 예술가 개인의 독자적 정신활동으로만 해석함으로써 다양한 사회적 요소에 밀착시키는 데 한계가 있었다. 작품 안에 투사된 시대 양상이나 소리꾼의 개인적 상황, 관객의 반응 등과 어떻게 연결될 수 있는지 살피려는 진지한 관심은 그다지 눈에 띄지 않았다. 또한 창작판소리의 미적 특질은 다양한 측면에서 조망될 수 있음에도 불구하고 사설의 직조 방식이나 서사구조 등의 논의에 치우쳐 사회적 맥락 내에서 문학과 음악을 통합하여 조망하는 시각도 간과되었다.³⁵⁾역사적 전개 과정은 연대기적으로 창작자들의 작품과 특징을 다소 평면적으로 약술하는 경향이 보인다. 문예활동에 영향을 미친 시대적 환경을 보편적인 환경 분석 수준으로 간략히 기술한 채 관객 모색이나 미디어, 판소리 정책 등의 요건들과 결부하지 않고 해당 시기에 발표된 작품을 병렬적으로 열거하고 있다.

판소리라는 장르는 사회적 맥락에서 창달되었음에도 불구하고 현재까지 창작판소리 연구에서 예술사회적 고찰은 부족한 게 사실이다. 생산자

35) 창작판소리의 음악을 집중적으로 다룬 연구는 이규호의 논문이 거의 유일하다. 그는 2000년대 발표된 8분~26분 남짓한 7개 단형판소리를 대상으로 작품별 장단 운영을 짚막하게 소개하며 필자가 느낀 단상을 곁들이고 있어 하나의 작품에 대한 음악적 특징을 온전하게 파악하는 데에는 한계가 노정되었다(이규호, 「창작판소리의 음악 짜임새」, 『판소리연구』 17, 판소리학회, 2004.).

와 수용자, 연행 장소와 미디어의 활용, 제도와 지원체계 등의 특성을 함께 언급하지 않고는 창작판소리의 역사적 흐름의 양상과 예술적 특징을 온전하게 포착하기 어렵다는 점을 주지할 필요가 있다.

창작판소리에서 ‘소리꾼’은 노래하는 가수 이상으로 작품의 생산자라는 의미를 포괄한다. 자네트 윌프(Janet Wolff)가 “예술 작품이 사회의 집합의식이나 시대정신을 반영한다는 것은 예술가의 개인적, 심리적 차원을 넘어선다.”³⁶⁾고 지적했듯이 작품은 시대 안에서 예술가가 경험하고 있는 또 다른 사회의 표현이다. 그런 점에서 보자면 예술가는 새로운 진리의 창조자라기보다는 자신의 경험을 토대로 하는 사회적 의미를 창출하는 생산자다.³⁷⁾ 따라서 작품을 해석할 때 미적 특성 외에도 예술가의 개인사와 세계관, 시대적 정황 등을 정밀하게 연결하며 특히 판소리 창자의 신분이 변모하는 과정이나 창작을 매개로 소리꾼들이 관계를 형성하는 점 등은 판소리의 생산에서 중요하게 다뤄야 할 사항이다.

‘관객’은 판소리의 사적 추이를 파악해 낼 수 있는 요체다. 예로부터 관객을 귀명창이나 일청중, 이고수, 삼명창 등으로 표현하는 점으로 보아 판소리에서 관중에 대한 인식이 얼마나 중요한지 엿볼 수 있다. 본래 열두 바탕이었던 전통판소리가 현재 다섯 바탕으로 전승된 이유도 다른 아닌 청중의 맥락으로 접근할 수 있다. 예를 들어 민중의 열렬한 호응으로 시작된 판소리는 19세기 후반 양반들까지 관객층을 상향 확장했지만 일부 작품은 양반들의 취향과 미의식에 적합하지 않아 전승 과정을 거치며 탈락하게 되었다.³⁸⁾ <배비장타령>, <변강쇠타령>, <옹고집타령> 등은 소재의 파격성과 거침없는 재담 등으로 양반층의 문화와는 쉽게 양립하기 어려운 작품들이었다.

판소리는 공연을 전제로 하는 예술이므로 관객과 더불어 ‘연행 공간’을 고려하지 않을 수 없다. 전통판소리 주요 무대는 야외에서 실내, 극장식 공간으로 이동되어 왔고 창작판소리 역시 다양한 현장에서 공연이 펼쳐지는 사례가 늘고 있다. 연행 장소에 따라 소리꾼의 연행 요건과 음악적 특성, 관객들이 선호하는 소리의 취향과 감정표현 등도 달라지기 때

36) Janet Wolff, 송호근 역, 『철학과 예술사회학』, 문학과 지성사, 1982, 52면.

37) 이상섭(2012), 앞의 책, 539~540면.

38) 최동현, 『판소리란 무엇인가』, 에디터, 1994, 27면.

문에 무대의 변화에 따라 수반되는 다양한 변화들을 동시에 조망해야 하겠다. 또한 근래에는 공연장에 직접 가지 않고 음반, 방송, 미디어 등 여러 방법을 통해 쉽게 예술을 접할 수 있게 되었기 때문에 ‘새로운 매체 기술의 발달’이 창작판소리에 미치는 영향도 고려해야 할 것이다.

한편 창작판소리의 변모 과정에 영향을 주는 또 하나의 외부적 환경으로는 경제적 압박에 따른 사회적 지원을 꼽을 수 있다. 전통예술인의 경제적 상황은 최하위 수준³⁹⁾이며 특히 소리꾼들은 국공립 창극단을 제외하면 정규직으로 일할 수 있는 예술단체가 거의 없어 안정적인 경제수입을 담보하기 더욱 어려운 실정이다. 외부 지원구조의 변화는 판소리의 미적 특질과 소리꾼의 예술 활동에 미치는 지대한 영향을 미친다. 현재 판소리의 후원은 정부의 예술정책에 의존하고 있어 국가의 지원 제도가 창작판소리에 미치는 영향을 면밀히 따져 보아야 할 것이다.

범박하게 문제의식을 제기했지만 창작판소리를 둘러싼 외부의 사회적 조건에 관한 지식들은 절대적으로 부족할 뿐더러 산발적으로 흩어져 있어서 이들을 다시 모으고 정리하는, 체계화된 분석이 요청된다. 본고는 이제까지의 연구들을 수합하되 그간 소홀했던 ‘사회적인 눈으로 바라보는 예술’에 무게 중심을 두고자 한다. 창작판소리의 창작 및 소비의 상호작용과 시대별 양상을 예술사회학의 주요 개념과 이론적 틀을 활용하여 살피고 각 시대를 대표하는 작품을 선정해 예술과 사회 간 공생과 대립관계가 어떻게 작품세계에 투영되고 있는지를 밝히고자 한다.

풍부한 논의를 펼치기 위해 명시적 혹은 암묵적이든 전통판소리에 관한 예술사회학 연구를 적극적으로 참고하겠다. 흥미롭게도 전통판소리 분야에는 사회적 접근과 관련한 다수의 연구 내용이 축적되어 왔다. 17세기부터 20세기 초까지 판소리가 탄생되어 성장하고 쇠퇴에 이르는 과정을 가창자와 향유층, 후원자, 연행 장소 등의 시각에서 비춰본 것들로 이러한 연구는 창작판소리의 사회학적 접근의 해법을 찾는 데 유용한 실마리가 될 것이다.

39) 전통예술인들의 연간 예술 활동 수입은 1,163만원이고, 정규직 비중은 고작 2.5%에 불과할 정도로 경제적 상황이 열악하다(문화체육관광부, 『2015 예술인 실태조사』, 2016, 13~26면.).

2. 연구의 시각과 방법

예술사회학⁴⁰⁾이란 “인간은 사회적 동물이라는 명제와 함께 예술을 이해하는데 있어 예술의 바깥 영역, 특히 사회적 요인을 고찰”하는 것으로 18세기 서양의 지적 경향인 독립된 개념으로서의 예술의 등장과 사회학이 결합으로부터 출발되었다.⁴¹⁾ 일반적으로 사람들은 어떤 예술 작품을 마주할 때 이를 예술가의 뼈를 깎는 고통과 탁월한 솜씨로 빚어낸 산물로 가정하고 환호를 보낸다. 그러나 예술사회학은 이 같이 예술이 천재 예술가의 기발한 착상의 결과물이라는 기대를 무너뜨린다. 대신에 예술은 사회적 과정과 기능, 상호작용으로 나타난 현상이라고 탈신비화하면서 작품의 내적 가치 외에 외부적 조건에 관심을 가질 것을 당부한다.

사회학자들은 예술인가 혹은 아닌가의 구분은 사회적으로 정의되며, 다만 그것이 훌륭한 예술인지는 또 다른 문제라고 평가한다.⁴²⁾ 예술의 권위를 허물어버린 마르셀 뒤샹의 레디 메이드, 디지털 언어로 재탄생된 앤디 패트로스의 모나리자, 산업폐기물과 재활용 소재를 활용한 정크 아트 등에 대해 사람들은 이제 주저 없이 예술이라고 믿으며, 전통예술의 경우에도 판소리와 민요 등에 랩이나 힙합, 메탈 등을 결합한 일련의 시도들이 이러한 시각을 대변하는 사례라 할 수 있다.

베라 졸버그(Vera L. Zolberg)가 예술사회학을 ‘예술·인문학·사회학 사이의 가교’⁴³⁾라고 표현한 것처럼 예술을 사회학적으로 연구하는 방법은

40) 예술사회학과 문화사회학은 종종 혼용되어 사용된다. 레이먼드 윌리엄스에 따르면 문화는 ① 한 개인과 집단, 사회의 지적·정신적·심미적 계발 혹은 발전의 과정, ② 한 집단, 사회, 또는 시대의 특정한 총체적 생활방식, ③ 지적이고 예술적인 활동, 실천행위와 그 산물로 정의된다. 이 중에서 예술은 세 번째 정의와 동일한 것으로 파악된다. 따라서 예술사회학은 문화사회학과 동일하거나 혹은 하위 범주로 이해할 수 있다(한국문화사회학회, 『문화사회학』, 76~77면. 재인용.).

41) Milton C. Albrecht, *The Sociology of Art and Literature: A Reader*, New York: Praeger, 1970.; 양종희, 『문화예술사회학』, 그린, 2005.에서 재인용.

42) 알렉산더는 예술과 비예술을 다음과 같이 정의한다. 예술: 순수예술, 대중예술, 민속예술, 하위문화의 예술, 웹상의 예술 상품; 비예술: 넓은 의미의 대중 문화, 스포츠, 미딩, 사적인 표현 양식, 이루 헤아릴 수 없는 다른 것들(Victoria D. Alexander, 최섯별·한준·김은아 역, 『예술사회학』, 살림, 2010, 139~141면.).

43) Vera L. Zolberg, 현택수 역, 『예술사회학』, 나남출판, 2000, 7~11면.

꽤나 복잡하다. 예술을 사이에 두고 풍부한 상상력과 철학적 방법론을 중시하는 ‘인문학’과 이론과 제도, 양적 방법론을 중시하는 ‘사회학’의 접근 방식이 종종 충돌을 일으키기 때문이다.⁴⁴⁾ 사회학자들이 예술의 위대성을 과소평가한다며 미학자들이 비판을 가하자, 줄버그는 예술작품을 보다 풍요롭고 다양한 측면에서 조명하기 위해 인문학자들의 ‘내재적인’ 관점과 더불어 사회학자들의 ‘외재적인’ 관점이 반드시 동시에 수반될 필요가 있다고 역설했다.⁴⁵⁾ 두 개의 이질적인 관점을 결합해 상호 간에 아이디어를 얻을 수 있고 부족한 결점은 상쇄할 수 있다는 것이다.

예술사회학이 작품의 내부와 외부를 관통하면서 유연한 학문적 접근 방식이 요청되는 바, 본고는 인문학과 사회과학의 주요 이론과 개념, 방법론 등을 적재적소에 활용해 창작판소리를 새로운 각도로 바라볼 수 있는 시각을 제공하고자 한다. 연구의 전반부인 II장에서는 예술(창작판소리)과 사회와의 관계를 거시적 관점에서 다루고자 한다. 창작판소리가 전통판소리로부터 분화하여 나름의 장르적 정체성과 존재 가치를 형성해 가는 전개 양상을 예술사회학의 주요 개념과 이론적 모형을 활용하려고 한다.

모든 예술사회학은 예술과 사회 간의 관계를 연구 초점으로 삼는다. 알렉산더(Victoria D. Alexander)⁴⁶⁾에 의하면 과거의 연구들은 예술과 사회의 관계가 일직선으로 연결되어 직접적인 관계를 맺는다는 입장을 취한다. 이들은 다시 ‘반영적 접근’과 ‘형성적 접근’으로 분류되는데 둘 사이에 영향을 미치는 방향에 관해서는 서로 상반되는 주장을 펼친다.

반영적 접근(reflecting approach)은 ‘예술이 사회를 반영’한다고 가정한다. 반영 이론은 마르크스주의자들로부터 유래되었는데, 이들은 “문화와 이데올로기(상부구조)가 그 사회의 경제적 관계(토대)를 반영한다.”고 설명한다. 마르크스주의는 문화가 경제적 토대 위에서 움직이며 주로 지

44) Michèle Lamont & Robert Wuthnow, *Frontiers of Social Theory: The New Synthesis*, New York: Columbia University Press, 1990, pp. 287~315.

45) ‘내재적’ 관점은 예술작품의 형식적 요소, 이미지, 언어의 내용, 사용된 예술기법 등에 영향을 받는 반면 ‘외재적’ 관점은 미학 외적인 조건, 제도적 구조, 후원, 정치제도, 이데올로기 등에 관심을 갖는다(Zolberg(2000), 앞의 책, 15~29면.)

46) Victoria D. Alexander(2010), 앞의 책, 139~141면.

배계급의 권위를 정당화시키는 역할을 한다고 주장⁴⁷⁾하면서 예술을 특정 계층이나 사회적 구분과 연동하려는 연구에 많은 영향을 미쳤다. 반영적 접근은 예술을 통해 사회 현상을 파악하려는 입장이기 때문에 수많은 작품의 텍스트를 분석해 사회적 의미를 읽어내는 해석학적 방법론(interpretive study)을 주로 취하는데 어빙 고프만(Erving Goffman)의 광고에 드러난 남녀 사이의 사회적 구조 관계 연구⁴⁸⁾, 윌 라이트(Will Wright)의 서부 영화에 나타난 플롯의 변천과정 연구⁴⁹⁾ 등이 대표적이다.

형성적 접근(shaping approaches)은 반대로 ‘특정한 예술이 사회에 끼치는 영향’을 주목한다. 예를 들어 슈퍼맨과 배트맨 등 히어로 영화를 즐겨보는 아이들이 높은 곳에서 뛰어내리는 행동을 따라하거나 사회비판적인 갱스터 랩 음악이 유행함에 따라 법과 질서에 대한 신뢰가 무너지는 사례는 예술이 사회에 미치는 영향력을 뒷받침한다.⁵⁰⁾ 형성적 접근은 주로 예술이 사회에 미치는 부정적 시각을 드러내는데 문화산업에 의해 대량 생산된 대중문화가 비판적 사고를 축소시킨다고 주장한 아도르노(Adorno)와 호르크하이머(Horkheimer) 등 프랑크푸르트학과 이론가들로 대표된다.⁵¹⁾ 물론 도덕적, 사회적으로 유익한 순수예술은 인간의 정신적 고양(Uplift)을 가져온다며 예술이 사회에 미치는 긍정적 가치를 다룬 매슈 아놀드(Matthew Arnold)도 여기에 속한다.⁵²⁾

47) Raymond Williams, Base and superstructure in Marxis culture theory, *New Left Review*, 82, 1973, 3~16.

48) 어빙 고프만은 수천 개의 광고 속에 등장하는 남녀의 키, 머리의 높이 등을 통해 여성이 남성에게 사회적 열위에 있음을 밝혀냈다(Erving Goffman, *Gender Advertisements*, Cambridge, MA: Harvard University press, 1979.).

49) 라이트는 서부 영화의 서사구조가 특정 시대의 변화에 따라 고전적 플롯, 과도기적 주제, 복수의 변형, 전문가적 플롯 등으로 전개되는 것을 보여준다(Will Wright, *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley: University of California Press, 1975, pp. 15.).

50) Victoria D. Alexander(2010), 앞의 책, 105면.

51) 프랑크푸르트 학파는 주로 대중문화가 대중에게 끼치는 영향에 관심을 갖는데 아도르노와 호르크하이머가 공동으로 저술한 『계몽의 변증법』은 대중문화에 대한 적대적 시각을 드러냈는데 문화산업이 비판적 능력이 결여된 무능력하고 불평 없는 소비자를 만들어냈다고 지적한다(Philip Smith, 한국문화사회학회 역, 『문화이론: 사회학적 접근』, 이학사, 2008, 84~86면.).

그러나 형성적 접근과 반영적 접근은 예술과 사회의 직접적 관계를 다룸으로써 예술가와 소비자에 대한 고려가 취약하다는 맹점⁵³⁾을 드러낸다. 이를테면 반영적 접근은 특정 작품이 사회의 어떤 면을 반영했는지 포착하기 어려움에도 불구하고 예술가의 작품에 대한 영향력을 과소평가하는 단점이 있고, 형성적 접근은 소비자를 수동적이고 비판적 시각이 없는 존재로 여기는 등 수용자의 역할을 간과한 채 예술이 사회에 미치는 영향을 과대하게 평가하게 된다.

한편 1950년대 이후 예술사회학에서 예술 활동의 주체를 생산자와 소비자의 구도 속에서 파악하려는 시도가 등장하는데 이는 예술과 사회의 관계에 관한 사변적이고 추상적인 개념을 보다 손에 잡힐 수 있도록 실체화한다.⁵⁴⁾ 예술에 대한 인간 사이의 경험적 요소를 강조한 알폰스 질버만(A. Silberman)⁵⁵⁾에 따르면 예술사회학의 목표는 “사회적 현상인 예술의 역동적 특징을 삶의 형식들로 설명하는 것”으로 여기서 “삶의 형식들이란 예술가와 소비자 사이의 고유한 상호작용과 그것을 뛰어넘는 사회적 효과”를 의미한다. 아르놀트 하우저(A. Hauser)⁵⁶⁾는 자신의 역작 『문학과 예술의 사회사』를 통해 예술 활동을 이해할 때 천재 예술가와 이들의 걸작품 못지않게 소비자의 역할이 중요하다고 강조하며 구석기 시대의 동굴벽화부터 20세기의 대중 영화까지의 예술사를 생산자와 소비자의 관계 속에서 이해하려고 했다. 이것은 마치 상품의 공급과 수요처럼 예술 활동에 있어서도 예술을 제공하는 생산자와 그것을 필요로 하고 감상하려는 수용자와 연관하여 설명될 수 있다.

생산자와 소비자의 관점으로 예술사의 변천과정을 심층적으로 연구한 결과들은 장르별로 다수⁵⁷⁾ 존재한다. 와트(Ian Watt)는 『소설의 발

52) Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, London, Cambridge University, 1960, pp. 60.

53) Victoria D. Alexander(2010), 앞의 책, 85~87면, 123~125면.

54) Philip Smith(2008), 앞의 책, 282~288면.

55) Alphons Silberman, 민은기 역, 『알폰스 질버만의 음악사회학』, 예술, 1997; 정성철, 「예술사회학으로서의 아도르노 미학」, 『미학』 58, 44~77면.

56) Arnold Hauser, 백낙청·반성완·염무웅 역, 『문학과 예술의 사회사』, 창작과 비평사, 1999.

57) 본고에서 언급한 사례 외에도 문학에서 아우얼바흐(Erich Auerbach)의 『미메

생』⁵⁸⁾에서 자본주의 시대 미국사회를 주도하는 백인 프로테스탄트 중산층 남성이 소설의 발생에 중대한 영향을 미치는 과정을 보여줬다. 펄스너(Niclaus Pevsner)는 『미술 아카데미의 역사』⁵⁹⁾에서 15-16세기 이탈리아 르네상스 시기부터 19세기까지 사회 변화에 따른 미술가들의 지위와 위상이 변모해가는 양상을 조명했고, 레이노(Henry Ranor)는 『음악의 사회사』와 『1815년 이후의 음악과 사회』를 통해 음악가가 수요자와의 신분 격차가 축소됨에 따라 후원자로부터 독립해가는 과정을 설명했다.

다만 예술사회학에서 이처럼 생산자와 수요자의 역동적 관계에 집중하는 경우 역으로 예술 작품이나 극장 등의 변수를 상대적으로 소홀하게 다룰 소지가 있다. 고대에서 중세 혹은 근대에서 현대 등 전환기적 변화를 경험하며 예술가의 위상이 달라지고 새로운 소비자가 예술을 향유하는 과정 등이 주된 논의로 부각됨에 따라 작품의 개별적 의미는 축소되거나 양식의 레퍼토리의 변동 등의 논의에 머물 수 있다.

이에 본고는 기존 이론들의 취약점은 보완하되 다양한 시각을 통합적으로 고려한 웬디 그리스월드(Wendy Griswold)의 ‘문화의 다이아몬드(Cultural Diamond)’⁶⁰⁾를 연구의 핵심적 틀로 삼고자 한다. 문화의 다이아몬드는 새로운 주장을 제기하는 이론이라기보다 기존 예술사회학의 전통 이론들을 하나의 틀에 종합하여 담아냈다는 점에서 큰 의미를 갖는다. 앞서 언급했던 예술과 사회, 예술가와 소비자라는 두 축을 동시에 고려함으로써 예술사회학의 균형잡힌 설명 도구로 유용하다.

시스』(1946), 미술에서 노스(Micheal North)의 『네덜란드 황금시대의 미술과 상업』(1992), 음악에서 웨버(William Weber)의 『음악과 중산층』(1975) 등이 생산자와 소비자의 관점에서 예술의 발전과정을 다뤘다.(이재희, 이미혜, 『예술의 역사: 경제적 접근』, 경성대학교 출판부, 2010, 16~17면.에서 재인용). 전통 예술의 경우 한국 근대적 음악사회의 형성, 음악계의 분화 등을 남도음악인과 서도음악인의 팽창과 생존 등으로 접근한 권도희의 저서를 사례로 들 수 있다(권도희, 『한국 근대음악 사회사』, 민속원, 2004.).

58) Ian Watt, 전철민 역, 『소설의 발생』, 열린책들, 1988.

59) Niclaus Pevsner, 다민 역, 『미술 아카데미의 역사』, 다민글집, 1992.

60) Wendy Griswold, *Cultures and Societies in Changing World*. London: Pine Forge Press, 1994, pp. 994.

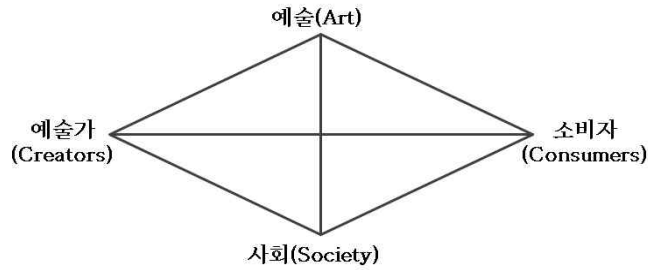


그림 1. 웬디 그리스올드의 ‘문화의 다이아몬드’

다이아몬드는 예술(창작품), 예술가, 소비자, 사회라는 네 개의 꼭짓점이 각자 연결선으로 만나고 있다. 문화적 대상을 온전히 이해하기 위해 네 점과 여섯 개 연결선을 유기적으로 파악해야 하는데 여기서 예술과 사회는 직접 맞닿아 있지 않고 예술가와 소비자에 의해 매개된다. 이는 창작품이 어떠한 과정을 거쳐 소비자들에게 특정한 의미로 해석되고, 사회는 예술가와 소비자에게 간접적인 영향을 미치면서 예술을 형성시키는 것으로 해석될 수 있다.⁶¹⁾ 결국 예술과 사회가 상호 연결되어 있되 예술가와 소비자라는 변수를 거치게 됨으로써 이들로부터 파생되는 다양한 요인들을 복합적으로 고려할 수 있다는 게 요지다.

여기서 자못 추상적인 부분은 다이아몬드의 마지막 교차점을 만들어 내는 ‘사회’이다. 사회에 대해 사람들이 가지고 있는 요인은 다양하고 광범위하기 때문이다. 그로스올드는 사회를 “규범, 가치, 법, 조직, 사회 구조를 모두 포함한다.”고 규정⁶²⁾하면서 예술과 사회 간의 관계를 다양하게 해석할 여지를 열어두었다.

한편 알렉산더는 문화의 다이아몬드 중심부에 ‘분배체계(Distribution System)’를 배치해 기존의 그리스올드가 제안한 이론에서 수정된 문화의 다이아몬드를 제안했다. 예술은 예술가와 소비자 사이를 직접 오가는 게 아니라 반드시 특정한 조직이나 공간, 네트워크를 통해서 유포되기 때문이다. 공연예술의 경우에는 극장이, 전시에서는 미술관이 분배체계를 담당하면서 예술가와 소비자 사이에 작품을 유포하는 역할을 하게 된다.

61) Victoria D. Alexander(2010), 앞의 책, 65~141면.

62) Victoria D. Alexander(2010), 앞의 책, 141면.

최근에는 극장과 전시관과 같은 오프라인 공간뿐 아니라 디지털 매체가 예술가와 소비자의 가교 역할을 맡기도 한다. 즉 예술가와 소비자를 잇는 분배체계가 모형에 추가됨으로써 문화의 다이아몬드 모델은 더욱 정교하고 풍부한 논의를 담보할 수 있게 되었다.

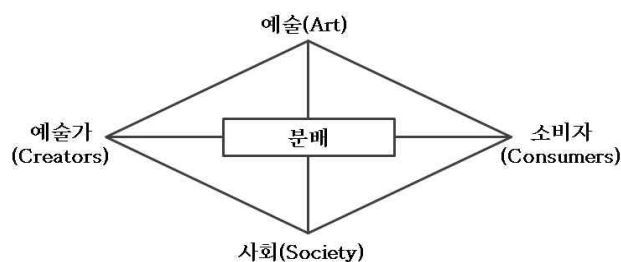


그림 2. 빅토리아 알렉산더의 보완된 ‘문화의 다이아몬드’

창작판소리의 발전과정을 보완된 문화의 다이아몬드에 적용해보자. 예술과 사회를 연결하는 수직선을 기준으로 왼쪽은 생산적 측면, 오른쪽은 소비적 측면으로 구분된다. II장 1절, ‘생산적 측면’에서는 예술의 핵심 주체인 소리꾼과 예술계의 변동⁶³⁾, 창작활동의 변화 등을 창작판소리의 전개과정과 연계해 다루겠다. 더불어 판소리의 후원자와 국가 지원체계를 ‘사회’의 핵심 요인으로 간주하고 제도적 전환 양상을 구체적으로 살펴보고자 한다. II장 2절, ‘소비적 측면’에서 전통판소리 향유층이 와해되며 새로운 관객이 대두되는 과정을 분석하고 더불어 연행공간의 변화와 다양한 매체의 등장이 창작판소리에 미치는 영향을 살펴보고자 한다.

결과적으로 문화의 다이아몬드는 창작판소리와 사회와의 관계를 포착하는 데 매우 유용한 틀거리가 된다. 창작판소리가 태동되어 2000년대 이후까지 전개되고 발전되는 과정을 창작자와 소비자뿐 아니라 지원 제도, 연행 공간, 예술계 조직 등을 입체적으로 조망함으로써 예술사회학적 접근에 대한 근간을 형성할 수 있기 때문이다.

III장에서는 실제 작품을 통해 예술과 사회 간의 관계를 논하고자 한

63) ‘일고수이명창(一鼓手二名唱)’라는 표현이 있을 정도로 판소리에서 반주를 담당하는 고수의 역할은 절대적으로 중요하지만 본고에서는 예술사회학에서 판소리 작품의 창작 활동에 집중하기 위해 예술가는 ‘소리꾼’에 한정하기로 한다.

다. 활동 시기가 다른 네 명의 소리꾼과 그들의 작품을 분석 대상으로 삼아 역동적인 역사의 흐름 속에서 예술과 사회가 상호조용하는 과정을 유기적으로 파악하도록 하겠다. 창작판소리가 변화와 굴절을 겪어온 반세기 동안 다른 시기에 활동한 예술가들의 자취를 통시적으로 읽어내는 것은 흥미로운 작업이라고 할 수 있다.

본고는 선행 연구에서 살핀 대로 창작판소리가 지속적 탐색과 모색으로 괄목한 만한 성장을 보인 1960년대 후반을 기점으로 현재까지의 전개 과정에 집중하고자 한다.⁶⁴⁾ 창작판소리의 발전시기 중 탐색기(1960년대 후반~1970년대 후반), 도약기(1980년대 전반~1990년대 후반), 부흥기(2000년대 이후)를 대표하는 소리꾼과 작품은 다음과 같이 선별했다.

1. 1973년 박동진의 <충무공 이순신> (작사/작창: 박동진),
2. 1985년 임진택의 <똥바다> (작사: 김지하, 작창: 임진택),
3. 1990년 임진택의 <오월 광주> (작사/작창: 임진택),
4. 2001년 김명자의 <슈퍼덱 씨름대회 출전기> (작사/작창: 김명자),
5. 2007년 이자람의 <사천가> (작사/작창: 이자람).

네 명의 소리꾼은 창작판소리 역사에서 중요한 획을 그은 예술가들로 작품의 완성도, 창작활동의 참여 여부, 작품 수, 작품의 대중적 성공 등을 종합적으로 고려해 선정했다. 이들은 당대 활동한 여타 소리꾼들에 비해 양적으로나 질적으로 뛰어난 작품을 발표했을 뿐 아니라 작사와 작창 작업에 적극적으로 매진한 예술가들이다. 또한 선별된 작품은 관객의 수용과 연행 공간, 지원 구조, 매체와 미디어의 활용 등 예술사회학에 관한 다양한 문제의식과 담론을 탐구하기에 최적화된 사례들이다.

먼저 창작판소리의 탐색기인 1960년대부터 1970년대 후반을 대표하는

64) 원칙적으로 창작판소리가 발생한 당시부터 최근까지 네 개로 분류된 양상을 따라 소리꾼과 작품도 넷으로 구분하는 게 타당하다. 그러나 1950년대 전후 태동기의 작품들은 온전히 구비된 텍스트를 확보하기 어려운 부득불 한계가 있다. 특히 박동실의 월북으로 인해 창작자가 직접 녹음한 <열사가> 전곡의 음악 텍스트는 현재 존재하지 않는다. 본고는 사실과 음악을 분석 대상으로 하기 때문에 텍스트가 부재하는 작품은 제외하기로 한다.

창작판소리 예술가로는 ‘박동진’을 선정했다. 박동진은 판소리의 대중화를 목표로 창작판소리의 초석을 다진 선구자적 인물이다. 그는 당시 주류 명창들이 창작판소리를 소홀히 한 상황에서 거의 유일하다시피 새로운 판소리 창작에 열정을 쏟아 부었다. <예수전>과 <충무공 이순신 장군>이 대표적 작품이며 이외 <갈릴리의 봄>, <팔려간 요셉>, <모세전>, <논개전> 등도 확인되지만 실연되지 않거나 미발표된 것들이다.⁶⁵⁾

1969년부터 1972년 사이 창작 발표된 <예수전>은 박동진 개인의 종교적 신념과 기독교 방송국의 기획적인 전도 의도가 부합된 성취물이다. 주태익 작가의 사설에 박동진이 곡을 붙인 작품으로 전국의 교회와 학교 중심으로 수백회 이상의 공연을 통해 열띤 호응을 얻었다. 1973년 발표된 <충무공 이순신 장군>은 시조작가인 이은상의 <태양의 비치는 길로>를 토대로 박동진이 직접 사설과 작창을 완성한 작품이다.

본고에서는 성서라는 특수성을 앞세운 <예수전>보다는 보편적 소재로 시대적 상황과 연계성이 높은 <충무공 이순신 장군>을 분석 대상으로 선정했다.⁶⁶⁾ 이순신은 현재까지도 드라마와 영화, 만화, 게임 등 다양한 분야에서 활용 중인 원형 소재이다. 박동진이 판소리로 그려낸 민족 영웅의 서사를 1970년대 시대상과 연계해 살피는 작업은 예술과 사회와의 관계를 고찰하는 데 매우 적절할 것으로 생각된다.

1980년대 전부터 1990년대 후반 도약기에는 창작판소리의 양식화라는 뚜렷한 족적을 남긴 임진택을 대표 예술가로 조명했다. 그는 1970~1980년대 정치적으로 침울한 현실 속에서 사회적 항변의 목소리를 담아 동시대 관객들과 교감을 나누었다. 그는 1974년 <소리내력>을 필두로 1985년 <뚝바다>, 1993년 <오적> 등을 차례로 발표하면서 서울대 문리대 연극회 선배인 김지하의 담시를 창작판소리로 재탄생시켰다.⁶⁷⁾ 1990년대 이후 임진택은 직접 사설까지 창작하는 역량을 발휘해 1994년 <오

65) 강운정, 「박동진 명창과 창작판소리」, 『판소리연구』 제32집, 판소리학회, 2011, 7~8면.

66) 박동진의 <예수전>은 이유진의 앞의 논문(2009)을 참고한다.

67) 담시는 서사시, 서술시, 이야기시 등과 개념상 혼동할 수 있는데 임진택은 담시를 김지하가 판소리 형식을 빌어 만든 일련의 장시(長時)들을 일컫는 용어로만 규정하여 사용했다(임진택(1990), 앞의 책, 1990, 227면.).

월 광주>, 2010년 <백범 김구>, 2011년 <남한산성>, 2017년 <다산 정약용> 등의 작품을 꾸준히 발표하고 있다. 특히 2009년부터는 창작판소리 12바탕 추진위원회⁶⁸⁾를 조직하여 한국의 근현대 인물들과 역사를 판소리 작품으로 조명하겠다는 취지 아래 활발하게 활동하고 있다.

본고에서는 임진택의 많은 창작판소리 작품 중 1980년대와 1990년대를 대표하는 <뚝바다>(1985년)와 <오월 광주>(1990년) 두 개의 작품을 분석 대상으로 꼽았다. <뚝바다>는 김지하의 담시를 활용해 만든 단형 판소리로 권력층의 친일 행태를 신랄하게 풍자해 사회적 반향을 일으키고 대중들의 뜨거운 반응을 얻은 작품이다. <오월 광주>는 김지하의 담시에 의존하지 않고 스스로의 예술적 역량을 결집시켜 창작자로서 홀로서기를 시도한 첫 작품이다.⁶⁹⁾ 담시를 토대로 만든 기존 판소리들과 비교해 현실비판적 시각은 고스란히 유지하면서도 장형판소리로 규모를 확대해 구조와 형식의 측면에서 완결성이 돋보이는 작품이라 할 수 있다.

2000년대 이후에는 어느 때보다 다양한 작품들이 쏟아져 나온 창작판소리의 부흥기로 이 시기를 대표하는 소리꾼으로 김명자와 이자람을 선택했다. 먼저 김명자는 또랑광대의 흐름을 견인한 주역으로 오락성과 대중성이 뛰어난 사설로 많은 대중들에게 판소리 장르의 새로운 면모를 널리 알린 주역이다. 그의 작품들은 ‘전주산조축제’의 프로그램 중 하나인 또랑광대 콘테스트를 통해 선보였는데 이 대회는 성음이 뛰어난 명창이 아닌 참신한 창작력과 생동감 넘치는 무대를 구현하는 소리꾼을 선발한다. 같은 시기에 눈부신 활약을 펼친 박태오, 류수곤, 정대호, 이일규 등도 이 대회가 배출한 소리꾼들이다.

김명자의 다양한 작품 중에서 본고는 2001년 창작된 <슈퍼덕 씨름 출전기>를 분석하고자 한다. 이 작품은 그간 진지하고 심각한 내용에서 벗어나 평범한 일상생활 속 소재를 활용해 보다 쉽고 친숙한 판소리를 지향하며 또랑광대 콘테스트에서 인기상을 수상했다. 사설과 가락은 대중

68) 12바탕추진위원회는 위원장 김도현, 예술총감독 임진택, 기획위원장 이두엽 외 8명의 기획위원들로 구성되어 있다(창작판소리12바탕 추진위원회 블로그).

69) 임진택은 김지하의 담시를 자신의 판소리에 맞게 적절하게 변형했음에도 불구하고 사설의 가치가 보다 적극적으로 평가된 측면이 있다(김기형(2004), 앞의 논문, 106~107면; 이정원(2017), 앞의 논문, 78면.).

의 관심사와 취향을 민첩하게 반영해 동시대를 살아가는 현대인들에게 수용되었다는 점에서 높은 평가를 받을 수 있다.

이자람은 판소리를 비롯해 뮤지컬, 창극 등 다양한 작품을 통해 현대 창작국악이 활성화되는데 많은 공헌을 한 예술가로 인정받는다. <내 이름은 예술이>라는 동요 가수로 활동한 전력이 있던 그는 기네스북에 최연소로 춘향가의 완창 기록을 올리며 청년 시기에 이미 유망한 판소리 예술가로서 두각을 나타냈다. 그는 대학교 재학 중 국악 뮤지컬 창작 집단인 ‘타루’를 결성하면서부터 창작판소리에 본격적인 관심을 갖기 시작한다. 관객과 평단에서 이자람이 큰 주목을 받은 계기는 2007년과 2009년에 독일의 극작가 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)의 원작 희곡인 『사천의 선인들』과 『억척어멈과 그 자식들』을 모티브로 한 창작판소리를 발표하면서부터다. 2014년에는 노벨문학상 수상자인 가브리엘 가르시아의 『대통령 각하, 즐거운 여행을!』을 <이방인의 노래>로, 주요섭의 단편 소설인 『추물』과 『살인』을 동명의 판소리로 각색하는 등 국내외 저명한 문학작품을 창작판소리로 재탄생시키는 작업을 이어나갔다.

본고에서는 일련의 이자람 작품 중에서 <사천가>를 집중적으로 다루고자 한다. <사천가>는 브레히트가 의도한 서사극의 문법을 전통음악으로 성공적으로 재해석하여 판소리의 대중화, 세계화에 대한 가능성을 보여준 긍정적 사례로 판단된다. 또한 <사천가>는 실험적인 창작방식을 모색하고 다양한 지원 프로그램을 활용하고 있어 과거와 다른 판소리의 연행 전략을 입체적으로 살피는 데에도 효과적이다.

선별된 다섯 개의 창작판소리 작품들은 예술사회학 접근이 용이하도록 ‘텍스춰(texture)’와 ‘콘텍스트(context)’로 나누어 해석될 것이다. 이는 김현주가 제안한 판소리의 담화론적 해석을 참조⁷⁰⁾한 것으로 그는 판소리 연행에서 직조된 내용과 형식을 텍스춰로, 판소리 연행에 영향을 미치는 갖가지 사회배경적인 맥락을 콘텍스트라고 명명하며 두 가지 국면을 동시에 조명할 것을 강조한다. 텍스춰에서는 사설과 음악의 미적 특징을 분석하고, 콘텍스트에서는 분석된 텍스춰가 생산과 소비라는 맥락

70) 김현주, 「임방울의 ‘쑥대머리’에 대한 담화론적 해석」, 『연행으로서의 판소리』, 보고사, 2011, 136~165면.

에서 어떤 의미를 갖는지 해석하고자 한다. 각 장의 1절에서는 작품의 텍스트로 분석한 내용을, 2절은 콘텍스트로 해석된 내용을 다룬다.⁷¹⁾

텍스춰 국면에서 사설의 경우 이야기 구성과 인물 유형, 서사패턴, 담화방식 등을 중심으로 분석하면서 시점의 혼효, 장면의 극대화, 부분의 독자성 등 고유의 사설 직조 원리를 어떻게 현대적으로 수용하고 체화했는지를 살펴보았다.⁷²⁾ 판소리의 사설은 문화융합적 특성⁷³⁾을 지니고 있기 때문에 소리꾼이 전통적 질서와 당대의 문화적 요소를 융합해 자신만의 색채로 사설을 짜내는 방략은 창작판소리의 문학적 완성도를 평가하는 시금석이 될 것이다. 음악 텍스춰⁷⁴⁾의 경우 장단과 조, 선율 등의 어법에 초점을 맞추되 필요에 따라 소리꾼의 개성이 두드러지는 특정 부분은 채보 작업을 통해 좀 더 세밀하게 파악하기로 한다. 판소리는 글과 소리가 결합되어 표현되므로 음악적 텍스춰는 사설을 동반한 ‘이면’의 관점에서 해석될 필요가 있다. 이면이란 판소리의 음악어법이 극적 상황을 가장 적절하게 표출하도록 사설에 장단이나 조, 선율과 리듬을 유기적으로 결합하는 것이다.⁷⁵⁾

한편 본고는 각 작품별로 사설과 음악의 전반적 윤곽을 포착하기 위해 마리메꼬 차트(Marimekko chart)를 활용한다. 이는 양적 방법론을 중시하는 사회학의 방법론에 착안한 것으로 연행시간을 기준으로 사설과 음악적 짜임을 객관적이고 체계적으로 보여주기 위한 의도다.⁷⁶⁾ 전체 작

71) 1절 ‘텍스춰’는 다시 1항 사설과 2항 음악으로, 2절 ‘콘텍스트’는 1항 생산과 2항 소비로 구분하여 조망했다.

72) 판소리에서 ‘장면의 극대화’는 특정 부분을 자세히 확대해 대목의 극적 효과를 높이는 것이고, ‘부분의 독자성’은 어떤 대목이 단독으로 연행되어도 전체 서사의 맥락에 무리가 없는 특징을 가리킨다.

73) 판소리 사설에는 무가적 기반과 나례 요소, 도시의 유흥문화 등 이질적인 담화들이 융합된 ‘만화경적 조합’이 발견된다. 양반과 하층민들을 아우르며 다양한 관객층을 대상으로 여러 가지 문화들이 혼입 연행되면서 사설 자체도 복합적인 특성을 지니게 되었다(김현주(2011), 앞의 책, 190~245면.).

74) 서양문화의 발달을 ‘합리화’의 개념으로 접근한 막스 베버(Max weber)는 음률, 음계, 화성 등의 음악적 요소 역시 사회적 요건과 깊은 상관성이 있다고 설명한다(Max Weber, 이진용 역, 『음악사회학』, 민음사, 1993.).

75) 이를테면 비장한 장면에는 느린 장단을, 희극미가 넘치는 부분에서는 빠른 장단으로 결합해 감정을 고조 또는 하강시키는 것이다(송재익, 「판소리에서 더듬을 통한 이면의 구현 양상」, 『판소리연구』 제41집, 판소리학회, 2016, 170면.).

품에서 각 장면이 차지하는 연행 시간의 비중을 계량화한 후 이를 도식화하는 작업은 서사구조와 장단 구성, 소리와 아니리의 비중, 갈등과 이완의 양상 등을 파악하는 데 도움을 준다.

사설과 음악 중심으로 분석된 텍스트는 앞서 언급한 대로 생산과 소비라는 콘텍스트와 함께 조망될 것이다. 소리꾼 개인의 정체성, 예술계와의 관계와 후원 제도, 관객의 소비, 향유 방식 등을 텍스트 분석 내용과 연결함으로써 작품을 새롭고 깊이 있게 해석할 수 있다. 콘텍스트에는 특정 예술가와 작품에 초점을 두고 있기 때문에 소리꾼 개인의 예술과 삶의 대한 철학, 작품에 대한 견해 등의 자료를 수집 분석하는 내러티브 연구(narrative research) 방법⁷⁷⁾을 활용하고자 한다. 텍스트와 콘텍스트를 잇는 과정은 예술가의 개인사와 시대사와 같은 바깥의 맥락이 사설이나 음악과 상호 조응하는 방식을 살피는 것이고, 본고는 이 과정을 해석함으로써 작품의 창작 의도와 시대적 의미 등을 종합적으로 이해할 수 있다.

76) 마리메꼬 차트는 사회과학에서 항목별 점유율을 일목요연하게 나타내기 위해 사용되는 분석 도구다. 이를 작품 분석에 응용하면 각 서사 장면이나 장단이 전체 작품에서 차지하는 비중을 체계적으로 살필 수 있다. 예를 들어 특정 작품의 음반이나 영상에서 장면별 연행 시간을 기준으로 마리메꼬 차트에 도포하면 아래와 같이 분석된다. 해당 작품은 총 3개의 장으로 구성되어 있고 각 장은 3개, 2개, 5개 장면으로 구성된다. 사각형의 크기는 해당 장면의 비중을 의미하는데 도표에서 2장의 크기가 가장 크다는 것은 2장이 가장 많은 비중을 차지하고 있음을 나타낸다.

1장	2장	3장
1-A	2-A	3-A
1-B		3-B
1-C	2-B	3-C
		3-D
		3-E

77) 내러티브 연구는 문학, 역사학, 인류학, 사회학 등에 기원을 두고 있지만 연구 주제마다 나름의 접근을 채택한다. 본고에서는 콘텍스트의 논의를 위해 소리꾼들의 내러티브 자료들을 연대기적 순서로 재배치되거나 맥락에 맞게 인과적으로 재구성할 것이다(John W. Creswell, 조홍식 외 3인 역, 『질적 연구방법론 - 다섯 가지 접근』, 학지사, 2015, 94~101면.; Jo Anne Ollerenshaw & John W. Creswell, Narrative Research: A comparison of two restorying data analysis approaches, *Qualitative Inquiry*, 8, p. 329~347.).

II. 예술사회학의 관점으로 본 창작판소리의 전개 양상

1. 새로운 예술가의 탄생과 후원체계의 변화

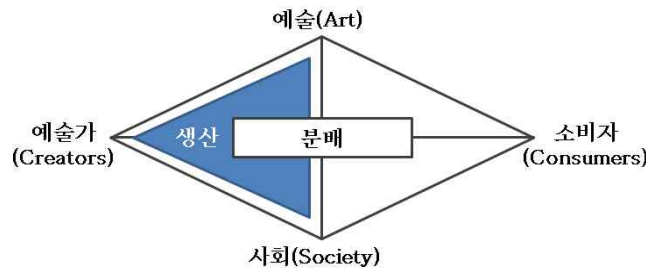


그림 3. ‘문화의 다이아몬드’ 상에서 예술의 생산

문화의 다이아몬드 모형에서 왼편은 예술의 생산에 관련된다. 여기서는 예술가가 어떻게 작품을 창작하며 사회와 어떤 관계를 형성하는지에 관심을 둔다. 단토(Danto)는 예술의 본질을 예술 내부에서 찾는 것을 거부하며 대신 “눈에 보이지 않는 어떤 것, 예술이론의 분위기와 예술의 역사에 대한 지식”, 즉 예술계를 통해 예술의 본질이 규정된다고 했다.⁷⁸⁾ 더 나아가 베커(Howard S. Becker)는 예술은 개인에 의해 갑자기 완성된 산물이 아니라 예술계(Art Worlds)에서 이루어지는 집단적인 노력의 과정이라고 강조하며 창작에 참여한 사람들과 그들을 둘러싼 관계, 자원과 제도, 이들이 공유하는 관행으로 확장해 이해하려고 한다.⁷⁹⁾

판소리는 일반적으로 소리꾼 한 명의 예술로만 이해하기 쉽다. 그러나 판소리 역시 다양한 인력과의 관계에서 예술 활동이 이루어진다. 본 장에서는 예술집단 내 소리꾼의 사회적 위상 변화에 초점을 맞추고 특히 전통판소리 위주로 형성된 예술계에서 창작판소리꾼이 등장하게 된 동인

78) 한준 외 3인, 「한국 근대적 음악계의 형성과 분화」, 『문화와사회』 10, 한국문화사회학회, 2011, 258면.에서 재인용

79) 예술계는 예술 작품을 생산하기 위해 협력적으로 활동하는 조직된 사람들의 네트워크로 예술은 혼자서 작업하는 창조적인 천재 예술가에 의해 만들어지기 보다는 여러 사람들의 노력이 모여 탄생된다(Howard S. Becker, *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.).

과 창작 작업의 특징을 살펴보겠다. 또한 창작판소리 생산에 중대한 영향을 미치는 외부 요인으로서 국가의 지원 역할을 집중적으로 살펴겠다. 상업적 성향이 적은 순수 공연예술 분야에서 정부의 정책적 지원은 창작 작업에 막대한 영향을 끼치기 때문이다. 무형문화재 제도를 포함하여 판소리에 대한 국가의 지원 구조의 변화를 분석했다. 동시에 정부의 정책적 주도 하에서 명창 혹은 유망한 소리꾼이 선별되는 과정을 게이트키퍼의 관점에서 비교하여 살펴겠다.

1.1. 소리꾼의 신분 변동과 창작방식의 변화

1.1.1. 상이한 계보의 예술가 등장

예술사회학자들은 직업인으로서 예술가를 주목한다. 주로 예술가들의 유형을 분류하고 이들의 공통된 특징을 발굴해 내려 한다. 하지만 다른 직업들에 비해 예술가들의 경력은 개인차가 크기 때문에 일반적인 통계를 내기는 어렵다.⁸⁰⁾ 그럼에도 불구하고 사회학자들은 예술가들에 대한 의견이 일치하는 부분이 있는데 예술가로 성공하기는 굉장히 어렵고 또한 금전적으로 충분한 보상을 받지 못한다는 점이다.

예술가들은 소수의 슈퍼스타와 그 이외의 평범한 예술가들(rank and file)로 양분되는 ‘승자독식’의 형태를 띠고 있다.⁸¹⁾ 대부분의 예술 장르는 일부 스타 예술가가 특정한 양식과 유행을 이끌어 가고, 나머지 예술가들은 대중들에게 인정받지 못한 채 스스로의 성취감을 만족하며 활동할 뿐이다. 게다가 고된 연습과 훈련 과정을 거치고도 응당한 보상을 받지 못하는 예술가들이 무수히 많은데 관객들 혹은 비평가 앞에서 실력이 발휘되지 못하면 고행의 과정이 무의미해져 버리기도 한다. 이러한 관점에서 멩거(P-M. Menger)는 예술가들의 경력이 위험하다고 지적한다.⁸²⁾

80) Andrew Abbott & Alexandra Hrycak, Measuring Resemblance in Sequence Data: An Optimal Matching Analysis of Musicians' Career, *American Journal of Sociology*, 96(2), 1990, p. 144~85.

81) Sherwin Rosen, The Economics of Superstars, *American Economic Review*, 75, 1981, p. 845~858.

판소리 역시 ‘명창’으로 불리는 탁월한 기량을 지닌 소수의 소리꾼들이 전통판소리의 흐름을 주도해왔다. 판소리는 고수 이외에 어떠한 예술가도 등장하지 않아 마치 판소리 예술사가 곧 명창의 역사인 것처럼 유명 소리꾼들에게 조명이 집중되었다. 그러나 창작판소리를 주도해 온 예술가들은 ‘명창’ 일변도로 전개되지 않았다. 오히려 성공한 주류 명창들 대부분은 창작 활동에 관심을 갖지 않는다. 그렇다면 현대 창작판소리들은 누가 이끌며 지속하고 있는가. 판소리의 흐름을 주도한 예술가의 변화 양상을 전통판소리와 창작판소리로 대비하여 조망하고 특히 창작판소리가 상이한 계보의 예술가에 의해 주도되는 과정을 주목해서 살펴보고자 한다.

17세기 판소리 발생 당시 소리꾼은 가면을 쓰고 춤과 줄타기 등 각종 기예를 펼친 연행자들과 함께 ‘광대(廣大)’로 불렸다. 소리꾼은 다른 기예 종목에서 뛰어난 자질을 보인 광대들보다는 비교적 좋은 대접을 받았지만 세습무 혹은 재인 집단 출신의 천민 신분에 속했기 때문에 그들을 바라보는 사회적 시선은 존경이라기보다는 냉대에 가까웠다.⁸³⁾ 그러나 19세기 초 판소리 창자의 사회적 위상이 크게 반등하면서 이른바 ‘명창의 시기’로 접어든다. 천민과 중인층 중심으로 애호되던 판소리의 인기가 평민과 양반들, 심지어 왕실까지 확산되었고 일부 판소리 창자의 신분이 명창으로 상승했다.⁸⁴⁾ 19세기는 염계달, 모흥갑 등 전기 8명창 시대와 박유전, 이날치 등 후기 8명창 시대로 양분되고, 이들은 뛰어난 예술적 기교와 표현의 탁월성을 인정받아 판소리의 황금시대를 이어나갔다. 20세기 초반에는 이화중선, 김초향, 박록주, 김여란, 김소희 등 여류 창자들이 주도하는 5명창 시대가 펼쳐졌는데 근대 사회에 접어들어 직업 선택이 자유로워짐에 따라 남성보다는 여성이 판소리에 전념하는 경우가 늘

82) Pierre-Michel Menger, Artistic Labor Market and Careers, *Annual Review of Sociology*, 25, 1999, p. 541~574.

83) 최동현(1994), 앞의 책, 55~69면.

84) 사회적으로 공인된 명창은 1864년 대원군이 판소리 경창대회를 열어 장원한 이에게 명창을 부여하고 이를 전주통인청대사습(全州通引廳大私習)으로 승격시킨 것에서 유래한다(김기형, 「비가비 광대의 존재 양상과 판소리사적 의의」, 『한국민속학』 33, 한국민속학회, 2001, 46면.).

있던 탓이다.⁸⁵⁾ 이처럼 조선시대의 명창이라는 호칭은 직업이라기보다는 탁월한 성음 실력을 보증하는 의미로 인식되어 뛰어난 판소리 예술가들을 구분하는 절대적인 기준으로 작용하게 된다.⁸⁶⁾

19세기부터 20세기 초반까지 명창 위주의 전통판소리계가 고착되는 와중에 그 틈 사이로 1940~50년대 창작판소리가 서서히 파생되기 시작한다. 창작판소리는 태동된 이래 각 시기별로 다른 신분의 예술가들에 의해 역동적으로 변해왔고 이들은 ‘명창’과 ‘비가비’라는 서로 다른 계보를 형성하며 창작판소리의 단계적 흐름을 이끌었다. 시대별로 창작판소리를 주도한 예술가들의 계보를 분류하면 다음과 같이 정리된다.

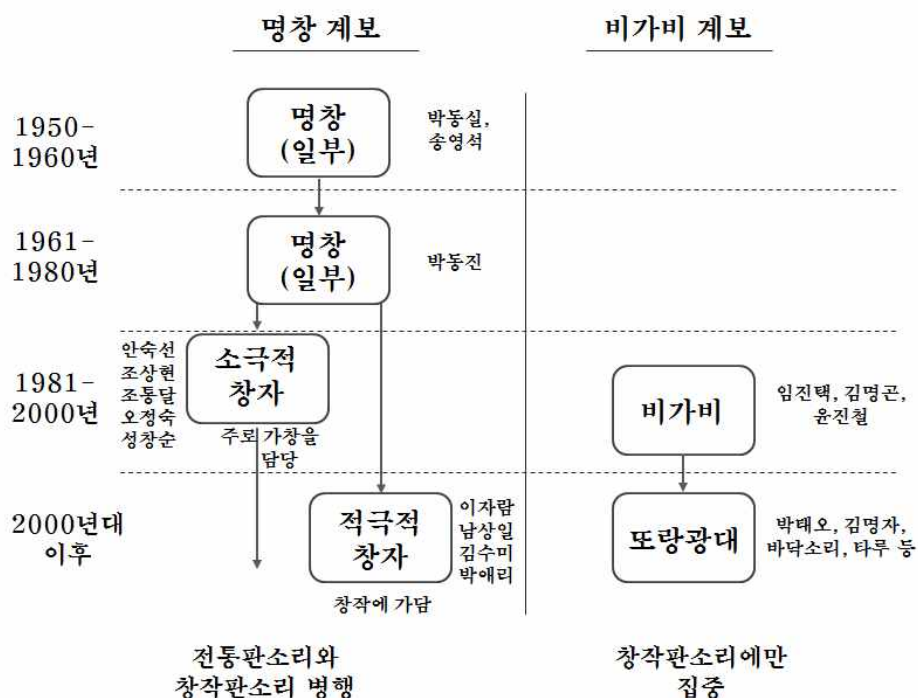


그림 4. 창작판소리 예술가의 계보와 변천 과정⁸⁷⁾

85) 김중철은 여류 명창의 등장을 사회적 상황의 변화로 설명하며 여류 예술가의 우세 현상이 20세기 후반까지 지속된다고 설명한다(김중철, 「판소리의 공연 방식과 사회·문화적 위상」, 『한국의 판소리문화』, 박이정, 2003, 100~101면.).

86) 「판소리 명창」, 『한국민족문화대백과사전』.

87) 창작판소리의 발전과정에서 각 시기 구분은 김연(2007)의 앞 논문을 참조한다.

해방을 전후해 등장한 창작판소리는 전통판소리의 소리꾼 계보를 계승하는 ‘명창 계보’로부터 시작된다. 일부 명창이 창작의 선도자 역할을 자처했는데 이들은 탁월한 성음과 기교 등의 전문 역량을 바탕으로 창작판소리의 포문을 열었다. 전통판소리 영역에서 명성을 구축한 노장 예술가들이 판소리의 대중화라는 예술적 과업과 사명감을 실현하기 위해 새로운 판소리의 영역을 모색한 것이다.

창작판소리에 본격적으로 첫발을 내딛은 예술가는 명창 박동실이다. 평소 짧은 단가를 주로 작곡해왔던 그는 1930년대 후반 명창들이 일선에서 물러난 다음 해방의 시기에 맞춰 <이준열사가>, <안중근열사가>, <윤봉길열사가>, <류관순 열사가> 등의 열사가를 창작해 직접 불렀다. 열사가는 일본의 지배 하에서 억압을 이겨낸 열사들의 활약상을 그리며 미래의 새로운 꿈과 희망을 노래하는 것이 주된 내용이다. 그러나 박동실은 한국전쟁 직후 월북으로 활동을 이어가지 못한 채 분단의 상황마저 겹쳐 예술계에서 많은 조명을 받지 못했다.⁸⁸⁾

1950년대부터 1960년대 전반까지는 정치적 풍랑으로 인해 한 편의 창작판소리도 발표되지 않았다. 이때는 4·19혁명과 5·16 쿠데타 등의 사회 혼란 속에서 예술계 전체가 침체에 빠졌던 시기였다. 뿐만 아니라 대중들로부터 높은 인기를 얻었던 창극과 국극으로 인해 유명 판소리 예술가들이 이탈해 나간 시기다. 판소리계는 예술가와 관객을 모두 잃어버리면서 쇠락의 시기에 빠지게 되었다.

약 20여 년간 주춤했던 창작판소리계에 새로운 바람을 불어넣은 소리꾼은 명창 박동진이었다. 그는 1968년부터 1972년까지 전통 레퍼토리를 처음부터 끝까지 부르는 ‘완창’을 도입해 그간 도막소리로 부르던 판소리 관행을 뒤집고 새로운 연행양식을 선보였다. 전통판소리 영역에서 실력을 다져온 그는 창작판소리에도 열의를 보여 1969년 당시로서는 낯선 소재를 판소리로 창작한 <예수가>를, 1973년에는 성웅의 일대기를 그린 <충무공 이순신>을 발표했다.

한편 이 시기 조상현, 안향년, 성창순, 안숙선 등 일부 전통판소리 명

88) 김기형(2002), 앞의 논문, 7~23면.

창들도 창작판소리에 관심을 보였지만 박동진의 활동과는 근본적 차이가 존재한다. 왜냐하면 명창들이 발표한 판소리는 대부분 심우성이 작사를, 정철호가 작창한 작품들로 명창들은 직접 창작 과정에는 가담하지 않았기 때문이다.⁸⁹⁾ 주로 발표회를 통해 연행에 참여했기 때문에 소극적인 방식으로 창작판소리 활동을 펼쳐나갔다.

명창들이 창작판소리 활동에 소극적이었던 이유는 다각적 측면에서 짐작이 가능하다. 우선 창작판소리가 자신의 경력과 명성에 큰 도움이 될 수 없다는 ‘예술가적 지향(artist’s orientation)’이 작용했을 가능성이 높다. 예술가적 지향은 예술가들이 자신의 지위를 스스로 판단할 때 ‘얼마나 많은 돈을 버느냐’ 보다 ‘동료 예술가들에 의해 얼마나 인정받는가’에 더 많은 영향을 받는 것이다.⁹⁰⁾ 당시 명창들이 생각하는 성공한 예술가는 대중들에게 익숙하지 않은 새로운 판소리를 전파하기 보다는 전통 다섯 바탕에서 확고한 입지를 다진 후 최종적으로는 인간문화재로 지정 받는 일이었다.

명창들의 참여가 적었던 또 다른 이유는 창작 작업의 어려움 때문으로 추측할 수 있다. 성음의 연마에 매진해 온 소리꾼들에게 사설과 소리를 새롭게 짜는 작업은 매우 어려운 일이다. 특히 태동기에는 창작판소리의 규범이라고 할 만한 작품이나 창작의 보편적 원리가 없어 낯선 이야기를 창과 아니리로 만드는 게 결코 쉽지 않았을 것이다. 이러한 점에서 창작판소리 일세대로 여겨지는 박동실과 박동진의 노고와 업적은 높이 평가할 만하다. 만약 이들의 노고가 없었다면 현재의 창작판소리는

89) 1970년대 정철호의 작창하고 심우성이 작사해 명창들이 가창한 노래는 다음과 같다(김연(2007), 앞의 논문, 53면). 권율 장군(조상현, 1979년), 큰별은 바다에 떨어지고(안향년, 1979년), 이준 열사(성창순, 1979년), 안중근 의사(안숙선, 1979년), 류관순 열사(안숙선, 1979년), 윤봉길 의사(조상현, 1979년).

90) 예술사회학에서 예술가들은 다음과 같이 세 가지 방식으로 정의되며 예술가들은 ‘시장적 정의’보다 ‘자신과 동료에 의한 정의’를 가장 선호하는 것으로 나타났다. ①시장적 정의: 예술가로서 생계를 이어나가고 생활비를 벌고자 한다. ②교육과 협회적 정의: 예술 관련 정규 교육을 받았고 예술가 조합에 속해있다. ③자신과 동료에 의한 정의: 동료로부터 예술가로 인정받고 스스로 예술가라고 여긴다. (Joan Jeffri, Joseph Hoise & Roberts Greenblatt, The Artist Alone: Work Related, Human, and Social Service Needs - selected Findings, *Journal of Arts Management and Law*, 17(3), p. 5~22.).

존재하지 않았을지도 모를 일이다.

1970년대 후반까지 어렵게 명맥을 유지한 창작판소리는 1980년대 이후 커다란 변화를 맞는다. 명창의 활동에 가려져 부각되지 않았던 ‘비가비’가 창작판소리에 두각을 나타내며 새로운 계보를 형성하기 시작했다. 비가비는 소리꾼의 출신 성분에서 비롯된 용어로 원래 조선시대 양반 출신의 창자를 가리킨다.⁹¹⁾ 판소리 애호가이면서 동시에 양반이었던 한량 중에서 감상자의 역할에만 만족하지 않고 직접 광대의 신분을 자처해 소리 연행을 직업으로 삼는 사람이 생겨난 것이다.⁹²⁾

현대 판소리에서 비가비는 1980년대 이후 대학교 교육을 받은 지식인 출신의 엘리트 예술가들을 의미하며 임진택, 김명곤, 이규호 등이 대표적이다.⁹³⁾ 이들은 민주화 운동이 활발하게 전개된 시기에 창작판소리를 일종의 민중예술운동의 방편으로 인식하고 사회저항적 작품을 발표하며 명창 중심의 판소리 예술가들과는 다른 독자적 구도를 형성해 나갔다. 이들은 오랜 시간 소리 훈련을 받지 않았기 때문에 성음의 예술정보다는 시대비판 정신을 강조한 사실 측면에서 더 높은 평가를 받기도 한다.

임진택은 서울대 외교학과 출신으로 1970년대 초반 마당극 연출가로 이름을 알린 후 1975년부터 본격적으로 창작판소리에 관심을 갖게 되었다. 당시 <소리내역>, <똥바다>, <오적>, <오월 광주> 등 사회변혁의 의지를 담은 작품들이 인기를 끌며 대중들에게 창작판소리의 존재를 강하게 각인시켰다. 비슷한 시기 활동한 서울대 출신의 김명곤은 1988년 ‘오늘의 수궁가’, ‘금지된 수궁가’를 뜻하는 <금수궁가>를 발표했다. 스승인 박초월의 수궁가를 시대의 거울에 비추어 인간 세상의 갖은 정치사회 문제를 현대적으로 패러디한 작품이다.⁹⁴⁾ 대중들에게 널리 알려지지 않았지만 이규호는 박봉술 명창과 성우향 명창의 제자로 소리꾼으로서뿐

91) 조선시대 유명한 비가비로는 최선달, 권삼득, 정춘풍 등이 있다.

92) ‘비가비’에 관한 어원은 두 가지가 있다. 첫째, 소리 광대는 대부분 무계 출신이었고 이들을 ‘가비(甲)’이라 불렀는데 무계가 아니어서 ‘非가비’라고 칭했다는 추측이다. 둘째, 기생방에서 일반 사람을 부르던 표현이 비가비였는데 이 용어가 전용(轉用)되었을 것이라는 의견이다(김기형(2001), 앞의 논문, 46~53면).

93) 김기형(2001), 앞의 논문, 59~62면.

94) 이진오, 「<금수궁가>의 창작 배경과 패러디 전략」, 『판소리학회 제 83차 정기 학술대회 자료집』, 판소리학회, 2017, 68~70면.

아니라 임진택, 김명곤의 고수로 오랜 기간 활동한 대표적 비가비 예술가다.⁹⁵⁾

2000년대부터는 명창의 계보와 비가비 계보의 예술가가 동시에 창작 판소리계를 주도해 나가고 있다. 이들은 교육과 경력, 창작활동 참여 등에 있어 공통점과 차이점이 존재한다. 이 시기 소리꾼들은 1980년대 이후 전국 대학의 국악과에서 배출된 학생들로 판소리를 전공한 젊은 예술가들이라는 점에서 서로 유사하다. 1970년대까지 국악과가 개설된 대학은 4개에 불과했으나 1980년대에 11개, 1990년대에는 11개 대학에서 새로 개설되면서 청년층 판소리 예술가들이 크게 늘어났고 이때 교육을 받기 시작한 판소리 전공자들이 2000년대 이후 대거 배출되면서 존재감을 드러내기 시작했다.⁹⁶⁾

반면 차이점은 전통판소리 활동을 병행했는가의 여부로 판가름이 난다. 이자람, 남상일, 김수미, 박애리 등 명창의 계보를 잇는 소리꾼들은 창작판소리 활동을 전개하면서도 전통판소리 무대에도 적극적으로 임한다. 이들은 과거 1970~1980년대 가창에만 소극적으로 참여했던 명창들과 다르게 작사와 작창에 적극적으로 가담한다. 뿐만 아니라 명창이 되기 위한 성음 수련과 훈련을 병행하면서 완창발표회 등을 통해 전통 소리꾼으로서의 면모도 지속적으로 이어나간다. 비가비 계보를 잇는 예술가들은 ‘또랑광대’라고 지칭된다. 또랑광대는 ‘또랑’과 ‘광대’의 합성어로 명창에 비해 상대적으로 성음 실력이 부족한 소리꾼들을 의미한다. 이들은 명창들의 경력과 다른 궤적을 밟으며 주로 창작판소리 활동에만 전념한다는 점에서 비가비의 행적을 답습한다. 김기형에 따르면 또랑광대는 본래 명창들 사이에서 학습이 시원치 않은 소리꾼을 지칭할 때 사용하는 용어였지만 현재는 젊은 소리꾼들이 판소리의 현장성과 대중성 회복을 위해 의미를 재규정, 재해석하여 사용하고 있다.⁹⁷⁾ 이들은 자신들이 설 무

95) 김기형(2004), 앞의 논문, 60~61면.

96) 박소현, 「대학교, 국악 교육의 주요쟁점」, 『국악과교육』 28, 한국국악교육학회, 2009, 251~253면.

97) 또랑광대는 본래 전통사회에서 체계적인 소리교육을 받지 못했지만 노동현장이나 마을의 경조가 있을 때 소리 재능을 펼쳤던 소리꾼들로 일반 서민들과 판소리를 공유하면서 판소리 문화의 저변을 넓혀나가는 데 기여했다. 또랑광대라는

대가 없다는 사실에 움츠리지 않고 창작판소리라는 영역을 겨냥해 관객들과의 즉흥적 교감을 만들어 내기 위해 노력했다.

2000년대 창작판소리를 이끄는 소리꾼들은 자신들의 계보에 상관없이 젊은 예술가답게 참신한 상상력을 바탕으로 소재의 영역을 광범위하게 확장했다. 전래 설화에서 모티브를 얻은 창작물로는 바닥소리의 <토끼와 거북>, 정유숙의 <눈먼 부엉이>, 류수곤의 <햇님달님>, 유쾌한 일상사를 주제로 한 김명자의 <슈퍼덕씨름출정기>, 박태오의 <스타대전 저그 초반러쉬 대목>, 민감한 사회문제를 다룬 작품으로는 <미션·효순을 위한 추모가>, 이자람의 <구지가>, 황미란의 <독도야, 독도야> 등 셀 수 없을 만큼 다양하다.

이 시기 작품들은 2000년대 이전의 창작판소리 작품들에 비해 진지함보다는 재미를 추구하는 것들이 많다. 보다 많은 대중들이 가볍게 즐기도록 친근한 이야기를 소재로 삼았기 때문이다. 사실 곳곳에 당시 유행어나 신조어, 영어 표현도 자연스럽게 끼여 있고 음악도 비장한 슬픔보다는 웃음을 주는 골계적 요소가 많이 배치되어 있다. 이들의 승부처는 예술적인 소리의 기량보다는 재기 넘치는 아이디어와 최대한 많은 관객들과의 교감이었던 것이다.

이처럼 창작판소리는 전통판소리 예술가들과는 다른 사회적 위상으로 변모해 왔고 상이한 계보를 형성했다. 전통판소리는 광대에서 명창으로 주도 세력이 이동되었고 여전히 주류 명창이 전통의 명맥을 계승하고 있다. 반면 창작판소리는 소수의 명창들이 효시가 되었으나 1980년대 이후 명창 계보와 비가비 계보로 양분되는 구도가 형성되었다고 볼 수 있다.

그렇다면 창작판소리 예술가들이 전통판소리와는 결별하고 완전히 다른 예술을 추구했는가에 대한 의구심이 든다. 새로운 행태의 판소리를 만드는 일은 소리꾼들에게 지난하고 고된 여정과도 같다. 창작이라는 작업은 무엇보다 혁신적 아이디어와 모방할 수 없는 창의성을 씨앗으로 시작되기 때문이다. 여기서는 베커가 제안한 ‘예술가 개념’을 토대로 관행과 혁신 사이에서 창작판소리 예술가들이 취한 창조 방략을 살펴보도록

용어는 2001년 전주산조예술축제에서 시작된 ‘또랑광대 컨테스트’에서 본격적으로 사용되었다(김기형(2004), 앞의 논문, 7~21면.).

하겠다.

베커는 모든 예술가를 기존의 예술가들이 형성한 예술계와 다양한 방식으로 연결할 수 있다고 지적하면서 예술가의 유형을 통합된 전문가(integrated professionals), 이단자(mavericks), 민족 예술가(folk artists), 소박한 예술가(native artists) 등 네 가지로 분류했는데 내용을 요약하면 다음과 같다.⁹⁸⁾

‘통합된 전문가’는 받아들여질 만한 방식으로 그들의 예술을 구성하며 당대의 관례를 받아들이는 예술가들이다. ‘이단자’는 그들이 속한 예술계의 관례가 억지로 강요된 것이라는 알고 예술계가 받아들이기 거부한 혁신을 도입하는 예술가들이었다. ‘민속예술가’들은 아마추어로 예술계처럼 행동하는 사회적 네트워크 속에서 작업하며 전문 예술계에서 완전히 벗어나 창조적인 것을 생산해 내는 사람들이다. 마지막으로 ‘소박한 예술가’는 어떠한 예술계에 속하지 않고 완전히 창조적인 작품을 만들어 내는 사람들로 때로는 쉽게 이해하기 어려운 작품, 이를테면 유리병으로 장식한 거대한 집, 포일로 감싼 가구 등을 만들어낸다. ⁹⁹⁾

상기한 바대로 예술가는 통합된 전문가처럼 기존의 예술계를 기준으로 적당한 수준의 관행을 유지하거나 혹은 이단자, 소박한 예술가처럼 극단적으로 벗어남으로써 새로운 예술을 지향한다. 하지만 베커는 모든 예술가가 어떤 하나의 유형에 완벽하게 독립적으로 분류되어 있기 보다는 다소 중첩된 형태의 면모를 갖추고 있다고 한다. 예컨대 어떤 예술가가 스스로 이단자이기를 원하지만 실제로는 통합된 전문가의 역할에 가깝다. 그 이유는 대부분의 예술가들은 혁신을 도입한다 하더라도 기존의 예술계가 받아들일 수 있는 ‘관행’을 받아들이며 예술계는 그의 작품에서 혁신과 관행이 얼마나 조화롭게 균형을 이루는가를 평가하기 때문이다.¹⁰⁰⁾

98) Howards S. Becker(1982), 앞의 책, 226면.

99) Howards S. Becker(1982), 앞의 책, 226~240면.

100) 베커는 서양음악에서 리듬의 파괴를 지향했던 스트라빈스키(Igor Stravinsky)를 통합된 전문가로 분류했고, 각종 소음을 활용한 찰스 아이브스(Charles Ives)를 이단자로 분류했다. 그러다 이단자가 예술계를 거부하더라도 여전히

창작소리꾼들의 방략은 베커가 제안한 예술가들의 유형으로 구분하면 ‘이단자’ 혹은 ‘통합된 전문가’가 혼합된 양상을 보인다. 1970년대~1990년대 사회 비판과 풍자적 성격이 강한 판소리, 2000년대 기상천외한 재담과 일상사를 그려낸 단형 판소리들은 파격적인 새로움을 추구한 것으로 해석된다. 전통판소리 예술의 자장에서 과감하게 벗어나 혁신적 실험을 단행했다는 점에서 이단자로서의 면모가 드러났다고 할 수 있다. 그러나 외피적으로 파격적인 변화를 지향하더라도 대부분의 창작판소리는 여전히 전통적 방식을 상당 부분 수용한다는 점에서 통합된 전문가의 측면이 존재한다. 창자와 고수라는 옛 형식의 원형을 고수하며 기본적인 판짜기 방식이나 풍자·사회비판 의식 등 전통판소리의 정신을 물려받은 혼적들이 강하게 나타나기 때문이다. 초기 발표된 열사가(예: 이준열사가, 안중근열사가, 유관순열사가 등)부터 최근 2000년대의 토랑광대 소리(예: 스타대전, 구지가, 슈퍼덱씨름출정기, 바닥소리가 등)까지 대부분 판소리는 창과 아니리의 교체, 느림과 빠름을 오가는 장단, 4·4조의 가사조문체 등 전통판소리의 원형적 질서를 유지하는 경우가 대부분이다.

창작판소리 예술가들은 여전히 전통판소리의 장르적 특성을 어느 정도 공유한다. 디마지오(DiMaggio)에 따르면 장르 구분체계는 사회의 구조적 특성에 영향¹⁰¹⁾을 받는데 판소리는 예술가들이 사회적 위상의 변화를 거쳐 오면서 창작판소리와 전통판소리로 명확히 장르가 구분되었다. 그러나 현재는 명창 계보와 비가비 계보의 예술가들이 창작판소리계를 양분하면서 상호 간의 교류와 유연한 이동이 활발하게 이루어지고 있다. 일례로 창작판소리의 예술가들은 기초 학습단계에 있어 전통 오가를 통해 소리를 연마하며 대부분 스승과 사승관계도 유지한다. 창작 작업에 있어서도 예술가들은 개별적인 특수함을 추구하되 전통판소리의 어법과 형식을 상당 부분 참조하면서 전통의 영향을 받고 있다.

예술계와 연계되어 있고 나중에 다시 예술계에 받아지는 경우도 있기 때문에 결과적으로는 통합된 전문가와 이단자는 명확히 구분이 어렵다고 설명한다(Howards S. Beckber(1982), 앞의 책, 226~240면.).

101) 디마지오에 따르면 예술 장르 구분체계는 장르 간 장벽의 존재, 엄격한 경계의 유지, 장르 간 경계의 의미 위계성 등에 영향을 받는다(Paul DiMaggio, *Classification in Art, American Sociological Review*, 53(4), p. 440~455).

1.1.2. 집단 창작 공동체라는 예술계의 형성

판소리 소리꾼 중 임방울과 김연수는 당대 판소리 예술계에서 명창간의 영원한 맞수로 여겨지면서 사람들의 입에 수차례 오르내렸다. 임방울은 판소리 역사상 가장 탁월한 목소리의 명창이라 할 만큼 유명했고, 특히 1930년대 내놓은 쑥대머리 음반이 120만장 이상 팔리면서 폭발적인 인기를 구가했다. 동초 김연수는 뛰어난 표현력과 학식으로 선비 명창이라는 명성을 쌓아 최초의 중요무형문화재로 지정되었고 다섯 마당 전 바탕을 음반으로 취입하는 위업을 달성하기도 했다. 임방울과 김연수의 이야기는 단순히 라이벌 예술가로서뿐 아니라 서편제와 동편제라는 ‘유과간 대립구도’로 종종 해석된다.¹⁰²⁾ 두 소리꾼이 태어난 지역, 명창으로 성장해 온 경력의 차이, 성음과 유명세, 서로 간의 갈등과 화해 등을 서편제와 동편제라는 양분된 구도 속에서 읽어내는 것이다.¹⁰³⁾

판소리 예술계는 보통 동편제·서편제·중편제와 같은 ‘유과’로 설명된다. 유과는 전통판소리 예술가들을 분류하는 원초적 기준으로 이들은 다른 예술가 집단을 형성하며 상호간에 보이지 않는 묘한 경쟁구도가 있는 게 사실이다. 그러나 창작판소리의 예술계는 과거와 상이한 판도로 새로운 네트워크를 형성시켰고, 이는 전통판소리의 창작방식에 있어 결정적 차이를 만들어낸다.

먼저 전통판소리 예술계를 살펴보자. 조선시대 소리꾼들은 거주 지역을 중심으로 도제적인 사승 관계 속에서 잉태되었다. 당시 예술계를 형성시키는 동인은 거주 지역의 근접 여부다. 18~19세기에는 이동 수단이 자유롭지 않아 제자들이 인근의 스승을 직접 찾아가 소리를 청해 구전으로 배웠다. 한번 맺어진 사제의 인연은 영구적으로 유지되고 제자들이 많은 소리꾼은 예술계에서 차지하는 영향력도 그만큼 높아졌다. 이러한

102) 임방울의 초기 소리는 서편제의 특성을 보이지만 이후 <수궁가>와 <적벽가>는 전형적인 동편제 소리를 구사하는 유성준으로부터 배웠고, 이 노래들을 평생의 장기로 삼았다. 따라서 임방울의 예술을 온전히 서편제의 배경에서 설명하는 것은 무리가 있다(최동현(1994), 앞의 책, 190~191면.).

103) 한승원의 저서는 국창 임방울을 주인공으로 당시 대립구도를 이룬 명창 김연수와의 갈등과 화해를 다루고 있다(한승원, 『사랑아, 피를 토하라』, 박하, 2014.).

체계가 몇 세대를 거치면서 지역 소리꾼들의 예술적 특징을 구별하는 유파가 생겨난 것이다.¹⁰⁴⁾

유파의 주요 임무는 구비전승(口碑傳承)과 구전심수(口傳心授)를 통한 ‘전승’이었다. 별도의 녹음 수단이 없었기 때문에 소리꾼들은 자신이 배워온 소리를 후대에 고스란히 전달하고 확산시키는데 힘을 쏟았다. 판소리의 전승은 크게 ‘제’와 ‘바디’라는 형식으로 이루어진다. ‘제’에는 동편제, 서편제, 중고제가 있는데 섬진강을 기준으로 동쪽 산악지역의 남원·순창·구례·하동·홍덕 등지에서 전승되는 소리를 동편제, 서쪽 평야지대의 보성·나주·목포 등에서 전승되는 소리는 서편제, 그리고 경기와 충청 지방 중심으로 전승되어 비교적 동편제에 가까운 소리는 중고제로 설명된다.¹⁰⁵⁾ 제는 지역의 특색을 반영함으로써 소리의 특징이 다르게 나타나는데 『조선창극사』에서 유파별 소리 특징을 처음으로 밝혀낸 정노식의 설명을 인용해보겠다.¹⁰⁶⁾

“대가닥에는 동편제·서편제·중고제·호걸제가 있으니 대체로 동서(東西)로 나누고 중고, 호걸은 극소하다. 동편은 우조를 주장하여 웅건청담(雄健淸談)하게 하는데 호령조(號令調)가 많고 발성초가 썩 진중하고 구절 끝마침을 꼭 되게 하여 쇠마치로 내려치는 듯 하고 서편제는 계면을 주장하여 음미부화(音美不和)하게 하고 절구 끝마침이 좀 질질 끌어서 뽕지가 붙어 다닌다. 중고제는 그 중간인데 동(東)에 가깝게 한 것이다.”

‘바디’는 ‘제’로부터 파생되는 더 협소한 개념으로 ‘제’ 속에 여러 가지 ‘바디’가 존재한다. 이 둘 간의 관계는 보통 하나의 뿌리로부터 뻗어 나오는 나뭇가지 모양의 계통도로 설명되는데 동편제는 송홍록, 서편제는 박유전, 중고제는 김성옥을 시작으로 현재까지 분파되었다.¹⁰⁷⁾

104) 김기형, 「판소리와 지역문화」, 『한국의 판소리문화』, 박이정, 2003, 140~141면.

105) 김기형(2003), 앞의 책, 139~160면.

106) 정노식, 『조선창극사』, 정병헌 교주, 태학사, 2015.

107) 동편제 계보는 송홍록에서 시작되었고 유성준 바디는 <수궁가>와 <적벽가>, 박봉술 바디는 <적벽가>, 박초원 바디는 <홍보가>, 김소희 바디는 <춘향가>

전승이 중시된 전통판소리 예술계에서 분업과 창작은 중요하지 않았다. 소리꾼들은 창작보다는 스승으로부터 학습한 소리를 그대로 반복하여 재연하고 다른 음악가들과의 교류보다는 독공을 통한 훈련이 주된 과제였다. 그러나 이들에게도 창조 행위가 전혀 없었던 것은 아니다. 이성천에 따르면 전통음악에서의 창작행위는 ‘형성(形成; formation)’¹⁰⁸⁾이라는 개념으로 볼 수 있는데 이는 연주자들에 의해 작품이 완성되어 가는 적층성의 관점으로 이해된다. 요컨대 형성은 작곡 행위와 그 행위로 인한 결과물인 작품 일반을 뜻하고, 작곡은 개별 작곡자들에 의한 창조적 행위를 의미한다. 즉 근대 이전의 전통음악과 서양음악에서의 창작의 의미는 상당히 이질적으로 서양음악의 창작은 예술을 만들어낸 주체와 결과물, 타인이 모방할 수 없는 독창성을 충족의 요건으로 강조하고 있는 반면 한국 전통음악의 상당수 작품은 명확한 작곡자가 확인되지 않고 시대를 거쳐 연주자들에 의해 창조적으로 변모¹⁰⁹⁾되어 왔기 때문에 서양음악의 개념과는 구분되어야 한다는 주장이다.¹¹⁰⁾

이러한 맥락을 고려할 때 전통판소리에서 창의적 요소는 주로 ‘더늠’을 통해 구현된다.¹¹¹⁾ 더늠은 기존의 사설과 선율을 세련되게 변형시키

를 주로 전승하였다. 서편제 계보는 박유전으로 출발해 김창환 바디는 <홍보가>, 박동실 바디는 <심청가>, 정절렬 바디는 <춘향가>를 주로 계승하였다. 중고제는 김성옥으로 시작되어 박동진 바디로 이어지는데 <심청가>를 제외하고 현재 대부분 전승이 끊긴 상태다(「동편제·서편제」, 판소리학회 홈페이지.).

108) 이성천, 『한국 전통음악 형성론』, 홍기원, 2004, 139~147면.

109) 예를 들면, 현재 우리가 볼 수 있는 가곡의 삭대엽(數大葉) 26곡과 기악별 산조 등은 오랜 시간 다양한 연주자들에 의해 부분적 창작, 변모되어 다듬어진 결과다(이성천(2004), 앞의 책, 145~146면.).

110) 국악에서의 창작 작업을 ‘형성’의 개념으로 이해하려는 것은 여전히 유효하다. 아리랑이나 타령, 각종 산조와 판소리 등 전통적 소재와 원형을 기반으로 새롭게 만들어지는 작품들은 이루 헤아릴 수 없을 정도로 많기 때문이다. 젊은 창작자들이 전통 예술의 내용과 형식을 빌어 만든 작품(예: ○○아리랑, ○○춘향가 등)의 작품은 완전하게 새로운 창작이라기 보다는 형성이라는 개념이 정확하다.

111) 더늠과 유사하게 ‘변이(variation)’도 전통판소리의 창조적 행위의 일부로 간주할 수 있다. 변이는 개인 혹은 집단에 이루어지는 의식적·무의식적 변화로 민속음악적 텍스트의 특성 때문에 일어난다. 구전 학습으로 인해 기억 왜곡과 망각이 일어나면 소리꾼이 대목을 조금씩 변형하기도 하고, 스승과 소리 역량이 다른 제자가 자신의 목소리에 맞게 대목을 변형하는 경우도 이에 속한다(최동현(1994), 앞의 책, 49~52면.).

거나 다양한 꾸밈 수식을 덧붙이는 것으로 소리꾼들은 자신의 소리 구성을 차별화하기 위해 기존의 소리를 반복적으로 고치고 다듬어가면서 기량을 완성해 나갔다. 그러나 이러한 창의적 변화는 어디까지나 다섯 바탕이라는 견고한 전통판소리의 틀 안에서만 이루어져 완전한 새로움이라기보다는 부분적인 변형에 가깝다. 이를테면 8명창들의 더늠은 현재까지도 유명한데 모흥갑은 <춘향가>의 이별 대목이, 송홍록은 귀신이 우는 소리라는 ‘귀곡성’을 잘 부른 것으로 알려져 있다.

창작판소리 예술계에서 핵심적 과제는 전승이 아니라 ‘창작’이다. 여기서 창작은 근대 이후 창작자의 독창성이 강조되는 개념으로 작품의 차별적 완성도를 지향하는 게 소리꾼들의 주요 목표로 설정된다. 창작은 주로 협업 방식으로 이루어지는데 작사와 작곡의 영역을 창작자들이 분담하거나 여러 명의 창작자가 작사와 작곡을 공동으로 작업하는 경우다. 이러한 작업방식은 소리꾼들에게 부여된 창작의 부담을 덜어준다.

초기 창작판소리를 주도한 명창들의 경우 작창은 본인이 직접 전담했고 사설은 다른 전문가의 도움을 받았다. 해방 직후 발표된 박동실의 <열사가>는 박만순이 작사를, 1960~1970년대 박동진이 발표한 <예수가>는 라디오 방송극작가인 주태익 작가가 사설을 썼다.

1980년대 비가비 소리꾼들 역시 사설의 작사는 기존의 텍스트를 활용하거나 작사가들의 손에 맡겨졌다. 이 시기 발표된 임진택의 <오적>, <소리 내역>, <똥바다> 등 일련의 작품들은 모두 김지하 시인의 담시를 판소리로 창작한 것이고, 김연의 <김개남가>, <혼불> 등은 김관용과 최명희가 만든 사설을 토대로 창자가 작곡한 것이다.¹¹²⁾

2000년대 이후 창작판소리 협업 방식은 양상이 달라졌다. 한 사람이 작사를, 다른 한 사람이 작창을 하는 게 아니라 여러 명의 예술가가 작업에 참여하는 공동 창작방식으로 전환되었다. 처음부터 작품이 완성될 때까지 여러 명의 예술가들이 힘을 합쳐 아이디어를 나누고 의견을 교류하며 수정을 거듭해나가는 방식이다. 창작판소리의 예술계는 젊은 연배의 판소리 전공자들을 주축으로 이루어졌는데 이들의 네트워크는 스승이

112) 김연(2007), 앞의 논문, 55~56면.

나 유파로 묶이기 보다는 주로 비슷한 연령대의 친분 관계, 동료나 선후배 사이, 예술적 동질감 등에 의해 조직되었다. 이 시기 결성된 창작 단체들은 ‘바닥소리’, ‘타루’, ‘소리여세’, ‘판세’ 등이다. 이들은 주로 또랑광대 콘테스트 참가자들 출신들로 ‘전국또랑광대협의회’를 구심축으로 하여 새로운 예술계를 형성해 나갔다. 대표적인 창작집단과 이에 소속한 예술가들의 대략 살펴보면 ‘판소리 공장 바닥소리’¹¹³⁾는 최용석, 류수곤과 고수조정래 등, ‘타루’는 곽동근, 김용화, 이상화, 이봉근, 이자람 등, ‘소리여세’는 김명자, 박태오, 이일규, 김수미 등, ‘판세’는 채수정과 민혜성 등으로 구성되어 있다.

젊은 예술가들이 집단 창작을 하는 이유는 무엇보다 한명의 예술가의 영감을 통해 창작하기보다는 다수의 예술가들이 집단적으로 참여할 때 완성도 높은 예술작품이 탄생하기 때문이다.

창작 단체 중 판소리와 민요 전공자를 주축으로 만들어진 바닥소리와 타루의 작업방식을 잠깐 들여다보겠다. 바닥소리는 자신의 팀명을 밑바닥 백성들의 삶과 역사의 소리로 정의하며 ‘판소리의 자유로운 창작, 공연활동, 연구를 통해 백성들의 삶속에 꽃피는 창작판소리 문화공동체를 일군다’는 목표로 활발한 창작활동을 전개하고 있다.¹¹⁴⁾ 팀원들은 워크숍과 연구 활동을 통해 차별화된 창작판소리 세계를 탐색한다. 정례적으로 모임을 갖고 학문적인 세미나와 소리 연습을 병행하여 다양한 의견을 수렴한다. 일련의 논의와 실험 과정을 거치면서 보다 참신한 소재의 판소리를 만들어 낼 수 있는데 분창 연극의 형식을 빌어 만든 <닭들의 꿈>과 <닭들의 꿈, 날다>, 어른용 동화를 표방한 판소리 <토끼와 거북이>, <햇님 달님> 등이 이들의 대표작이다.

시김새를 의미하는 ‘타루’의 경우 2001년 총 10여 명의 동료들로 결성되었다. 이들은 기획-작품-작창-연출 네 팀으로 나누어 작업을 진행한 후 다시 만나 팀 간의 피드백을 통해 서로간의 호흡과 대사, 소리의 디테일 작업을 다듬는다.¹¹⁵⁾ 이들은 결성 당시 대부분 무대 경험 부족으로

113) 이하부터는 ‘바닥소리’로 통칭.

114) 판소리공장 ‘바닥소리’ 홈페이지, <<http://www.badaksori.com/>>.

115) 이자람은 ‘타루’를 설립하게 된 이유를 다음과 같이 회상하고 있다. “대사습에

경직된 움직임을 보였기 때문에 합숙생활을 통해 고성오광대와 탈춤 등으로 너름새를 익히는 훈련도 병행했다. 2003년부터는 초창기의 아마추어 형태의 작업 방식에 벗어나 보다 전문적인 협업 방식을 도입한다. 무대와 조명, 의상, 소품, 음향 등 각 분야별로 특화된 스태프 인력이 제작에 참여하고 공연 수익까지 고려해 제작 시스템을 세분화하는 것이다.¹¹⁶⁾



그림 5. 타루의 집단 창작 워크숍

한편 2000년대 이후 창작판소리 예술계는 외부 지원에 민첩하게 대응할 수 있는 새로운 형태의 단체가 형성되고 있다. 이들 단체는 동료들 간에 공동으로 작품을 창작할 뿐 아니라 전략적으로 정부 지원을 수혜받는 것을 목표로 조직된다. 다수의 창작 인원이 연합하여 안정적인 예술 활동을 펼치기 위해서는 더 많은 재원과 더 오랜 기간 동안의 지원이 필요하기 때문이다.

정책 지원을 유리하게 이끌어내기 위해 법률적 요건을 완벽하게 구비하는 공연예술 조직으로 전문예술법인·단체, 사회적 기업, 비영리 민간단

서 돈 주고 상 받았다, 서울대에 잔디 깔고 들어갔다, 뭐 이런 거요. 말이 나돈다는 걸 알고는 있었지만, 직접 듣게 되니까 미치겠더라구요. 이 오해들을 어떻게 풀어야 하나 고민하다 판소리하는 애들 다 모아서 맥주 한 잔 하면 얼마나 좋을까 하고 생각했어요. 그래서 시작한 게 극단 ‘타루’예요. 판소리하는 애들을 찾아 일일이 ‘나랑 팀 할래’라고 묻고 다녔어요.”(이정은, 『비내리는 호남선』말고 진도 아리랑은 어때요?』, 『월간 말』 6월호, 2004년.).

116) 박동근 외 3인, 『타루, 지금 우리를 노래하다: 국악뮤지컬집단 타루 7년간의 기록』, 예니, 2008.

체 등이 있다. 모두 2000년대 새로 만들어진 예술단체의 형태로 정부는 이들에게 동호회 수준을 뛰어넘어 전문적인 공연 역량을 갖출 것을 요구한다. 관련 제도와 지정된 창작판소리 예술단체를 간략히 소개하겠다.¹¹⁷⁾

‘전문예술법인·단체’는 원래 사업자 등록을 하지 않고 공연활동을 벌여왔던 예술단체 중 정부로부터 성장 가능성을 인정받아 각종 세금을 지원받는다. 대부분의 공연 조직이 법인격이 없어 운영에 어려움을 겪는 임의단체라는 점에 착안해 정부는 2000년부터 전문예술법인·단체를 지정해왔다.¹¹⁸⁾ 전문예술법인·단체는 2010년 300여개에 불과했지만 2017년 1028개로 폭발적인 증가세를 보였는데 이중 전통예술단체가 294개에 달할 정도로 국악단체의 호응이 높다.¹¹⁹⁾ 아리수, 경남국악관현악단 휴(休), 동초제 판소리 고향임 예술단, 마당극패 우금치, 한국판소리보존회 등이 전문예술법인·단체로 활동 중에 있다.¹²⁰⁾

2007년부터 등장한 ‘사회적 기업’은 지역사회 공헌, 일자리 창출과 같은 사회적 목적을 지향하면서 영리 활동을 할 수 있는 단체다. 예술 단체들도 사회적 기업으로 지정받기 위해 많은 노력을 하는데 정부로부터 사회적 기업으로 인증을 받으면 인건비, 경영컨설팅, 사업개발비 등 다각적인 지원을 받기 때문이다. 특히 공연예술이 인력에 의존하는 활동이므로 3~5년간 인건비를 지원받는 점은 단체 활동에 있어 매력적인 유인책으로 작용한다. 창작국악 단체 중에서는 음악창작소 더울, 얼쑤, 풍물 마실, 국악뮤지컬 타루 등이 사회적 기업으로 활동하고 있다. 장기간 안정적으로 인건비를 보장받는 만큼 많은 공연 실적을 보유하고 다수의 예술인원을 갖춘 단체들이 대부분이다.

마지막으로 ‘비영리 민간단체’는 공익활동 수행을 주된 목표로 하는 민간의 자발적인 조직이다. 이들은 보통 NGO와 유사한 개념으로서

117) 서민수, 「문화예술 조직 비교 연구-음성서(音聲署)부터 특수법인, 사회적 기업까지」, 『문화정책논총』 24, 한국문화관광연구원, 2010, 211면.

118) 임의단체는 사업자 등록을 하지 않는 조직을 가리킨다.

119) 2017년 전문예술법인·단체 중 임의단체는 622개, 사단법인은 269개, 재단법인은 86개 등으로 임의단체 비중이 가장 높다(예술경영지원센터 전문예술 법인·단체 소개 홈페이지, <http://www.gokams.or.kr/artsdb/01_system/intro.asp>).

120) 한국판소리보존회 중 광주지부에 전문예술법인·단체로 지정되어 있다.

NPO(Non-Profit Organization)라는 용어로도 불리는데 2000년부터 인정되기 시작한 단체 유형이다.¹²¹⁾ 공익 활동 실적이 있고 사업을 통한 수혜자가 불특정 다수여야 한다는 점 등 요건 기준이 다소 복잡한 편이지만 비영리 민간단체로 등록된 조직은 정부로부터 보조금 지원과 조세감면, 예술공간 사용 등의 혜택을 받는다. 창작국악 관련 단체는 그룹 아나야, 중앙가야스트라 등이 있다.

판소리의 연행 구성은 아주 단출하다. 집단적 연행이 아닌 독창의 형식으로 이루어져 분업 구조도 복잡하지 않다. 그러나 판소리 장르 내에서 전통과 창작의 구분은 예술계의 형성과 역할 관계에 있어서 본질적인 차이를 드러냈다. 전승을 목표로 스승과 제자 사이로 연결된 전통판소리 예술계는 오랜 시간 유파를 형성해가면서 강력한 네트워크를 유지했고 유파는 소리꾼들 간에 예술적 특성을 구분 짓는 영속적인 표식이 된다. 이에 반해 동료나 선후배 등으로 연합된 창작판소리 예술계는 사설과 작창을 분담하여 작업해 나갔다. 창작은 협업하는 사람들이 자유로운 관계일 때 그 빛을 발한다. 따라서 이들은 비교적 자율적이고 느슨한 관계를 유지한다. 일부는 법률적인 관계를 맺고 조직을 꾸려나가기도 하며 다른 예술적 목표가 생기면 해산했다가 또다시 필요한 순간에 뭉치는 이합집산의 성향을 보인다. 이들은 창작 인력들을 적시에 끌어들이거나 외부 지원을 효과적으로 이끌어 내기 위해 소리꾼들의 네트워크를 유연하게 조직하는 것이다.

121) 2000년 비영리민간단체지원법 제정에 따라 도입되었고 예술 단체 이외에 학교, 종교기관, 사회복지기관, 연구기관 등이 다양한 조직이 NPO로 운영된다.

1.2. 사회적 후원의 체제와 역할 전환

1.2.1. 전승에서 창작 중심의 지원 환경 변화

창작판소리의 생산에 영향을 주는 주요한 외부 환경으로 경제적 압박에 따른 사회적 지원을 꼽을 수 있다. 취미와 즐거움만을 목적으로 하지 이상 순수 직업예술가들은 실력이나 재능에 상관없이 직간접적으로 그들을 지원하고 있는 사회구조에 강력하게 의존하기 때문이다.¹²²⁾ 예술가 후원의 배경을 설명한 한스 에빙(Hans Abbing)은 예술가들의 빈곤현상이 19세기에 시작되었고 20세기 들어 급속히 확대되었으며 20세기 후반 들어 아주 심각한 상태에 이르렀다고 주장한다.¹²³⁾

카두신(C. Kadushin)은 예술인들이 창작을 하고 재능을 실현시켜주기 위해 사회적 지원이 반드시 필요하다고 역설한다.¹²⁴⁾ 예술가에 대한 지원구조는 크게 두 가지다. 개인적 차원에서 관객들이 예술을 소비하는 방식, 그리고 정부나 민간 등 외부적 차원에서 구조적으로 지원하는 방식이다. 외부의 지원 구조는 예술의 생산에 많은 영향을 주는데 대부분의 예술가들은 관객들의 소비만으로 경제적 생활을 충당하기 어려워 결국 외부의 재정적 후원에 상당 부분 의존할 수밖에 없기 때문이다. 추구하는 예술 장르와 성격에 따라 지원의 범위와 액수, 지원 방법이 다양하므로 예술가들은 수혜 대상으로 선정되기 위해 많은 노력을 한다.

판소리는 조선시대 등장 이래 현재까지 사회적 지원이 필수적인 예술로 판소리에 대한 지원 체계는 조선시대 개인적 차원에서 근대 이후 국가적 차원의 지원으로 전환되었다. 사회적 지원이 예술의 생산에 막대한 영향을 미친다는 점을 염두하면서 외적 지원¹²⁵⁾에 따른 판소리의 변화과

122) Vera L. Zolberg, 헌택수 역, 『예술사회학』, 나남출판, 2000, 198~199면.

123) Hans Abbing, 박세연 역, 『왜 예술가는 가난해야 할까: 예술경제의 패러독스』, 21세기북스, 2002.

124) Charles Kadushin, Networks and Circles in the Production of Culture, *The Production of Culture*, edited by R. A. Peterson. Beverly Hills: Sage Publications, 1976.

125) 송지원에 따르면 사회적 지원은 단순 물적 후원 외에 정신적 후원도 고려하는 게 마땅하다. 예로 판소리 명창에게 부여되는 벼슬은 별다른 급여 없이 명예직

정을 좀 더 구체적으로 들여다보겠다.

조선시대 전통판소리에 대한 후원은 임금, 양반 사대부, 중인, 시민 등 주로 ‘개인 차원’에서 시작되었다.¹²⁶⁾ 순조·헌종·철종·고종 연간의 조선 후기 왕들은 자신들이 애호하는 명창들을 어전에 불러 연행하게 한 뒤 이들에게 선달과 침지 등의 벼슬을 내렸다. 양반 사대부는 각종 축하연이나 회갑연처럼 큰 소리판에서 노래를 부르게 하고 놀이채를 제공했다.¹²⁷⁾ 광대들은 관중의 요구와 연행 대가가 제공되는 곳이라면 먼 곳까지 이동해 연행을 펼쳤는데 양반들은 판소리를 감식할 수 있는 높은 식견의 후원자들이므로 소리꾼들은 이들의 취향에 맞추기 위해 각고의 연마와 수련으로 공력을 쌓았다.¹²⁸⁾ 지방의 향리들과 외아전들과 같은 중인층은 판소리 창자를 양반층에 연결해주는 매개자 역할을 했고, 이 과정에서 판소리 연행에 관한 세부적인 조언과 지도를 담당했다.¹²⁹⁾ 비교적 부유한 서민 부호와 한량들은 집안의 각종 행사에 광대를 불러 유흥을 즐겼지만 경제적 여력이 없는 일반 대중들은 물적 후원 대신 소리판에 참여해 성음을 평가하고 열렬한 호응과 지지를 보냄으로써 판소리 부흥에 힘을 보탰다.¹³⁰⁾

근대에 들어서는 판소리에 대한 개인 차원의 후원 체계가 붕괴되었고 특히 20세기 초반 일제 식민지 시대에 들어서며 판소리의 가장 중요한

에 가까운 것임에도 불구하고 예술인들 사이에서는 최고의 명예로 인식된다(송지원, 「조선시대 음악(인)과 후원」, 『한국의 예술지원사』, 미메시스, 2013, 154~164면.). 본고에서는 창작판소리의 정신적 후원의 면모는 경연대회와 관련한 내용으로 보충하고자 하며 이는 1장 2-2절에서 자세히 논하기로 한다.

126) 김현주, 「광대와 화공의 성격 및 그들의 패턴」, 『판소리 소설을 읽으면 풍속화를 보다』, 보고사, 2013, 65~100면.

127) 김대행 외(2003), 앞의 책, 26~27면.

128) 대동강 능라도에서 모흥갑(牟興甲)의 모습을 그린 ‘평양감사 부임도’, 판소리 야외 공연을 보여주는 ‘철산읍(鐵山邑)’ 지도 일부 등이 판소리의 실내외 공연장을 보여준다(김대행, 「생활 속의 판소리문화」, 『한국의 판소리문화』, 박이정, 2003, 26~27면.).

129) 판소리 후원에 가장 적극적이고 체계적으로 나선 인물은 신재효로 전북 고창의 향리 출신으로 그는 일반적으로 판소리 6마당 사설 등 판소리 이론을 정리한 것으로 유명하지만 판소리 창자들을 모아 교육하면서 재정적 후원을 자처했다(김종철 외(2003), 앞의 책, 93~94면.).

130) 서민은 현대에 생긴 용어로 양민(良民)과 상민(常民), 천민(賤民) 등 또는 양반과 중인을 제외한 하층민 전부를 의미한다(김현주(2013), 앞의 책, 85면.).

애호층이자 후원자인 양반층이 소멸해버렸다. 후원층의 몰락으로 많은 판소리 명창들은 새롭게 관객들의 인기를 얻은 창극으로 이탈해 나갔다. 남겨진 소리꾼들은 전국을 돌아다니면서 누추한 천막을 무대로 삼아 판소리의 명맥을 어렵게 이어나갔다. 떠돌이 약장사나 상품 선전 자리, 혹은 저급한 공연단체의 일원이 되어 고사상태에 이를 지경으로 전승의 체계를 상실한 게 20세기 중반까지의 모습이었다.¹³¹⁾

1960년대 초반 일반 대중들 사이에서 흥행예술로서 판소리의 인기가 점멸될 위기에 처하자 그 심각성을 깨달은 정부는 정책적으로 개입해 판소리를 지원하기 시작했다. 특히 문화재보호법 제정으로 도입한 ‘무형문화재 제도’¹³²⁾는 자생력이 떨어진 판소리를 국가적 차원에서 보존하기 위해 마련한 자구책이었다. 제도 도입과 함께 김연수, 정광수, 김소희, 박록주, 김여란, 박초월이 무형문화재로 지정된 후 박동진, 박귀희, 정권진, 한승호, 강도근, 성창순, 성우향 등 총 25명이 차례로 지정되었고 현재는 5명의 보유자가 활동하고 있다.¹³³⁾

표 2. 국가무형문화재 판소리 보유자 지정 현황¹³⁴⁾

성명	성별	기·예능	인정일	유효 여부	창작판소리 활동
송준섭	남	적벽가	02. 2. 5	유효	-
남해성(남봉화)	여	수궁가	12. 4. 6	유효	-
신영희	여	춘향가	13. 3.12	유효	-
정철호	남	고법	96. 9.10	유효	창작 작품 발표
김청만	남	고법	13. 3.12	유효	-
정광수(정용훈)	남	수궁가	64.12.24	해제(03.11. 2)	-
박초월	여	수궁가	64.12.24	해제(83.11.26)	-

131) 유영대, 「판소리 전승현황과 보존방안 - 중요무형문화재 지정현황을 중심으로 -」, 『판소리연구』 36, 판소리학회, 2013, 351~355면.

132) 1964년 12월 24일 중요무형문화재 제5호로 ‘판소리’가 지정되었다. 역사성, 학술성, 예술성, 향토성을 기준으로 중요무형문화재로 지정되면 기능이나 예능을 원형대로 체득, 보존하여 그대로 실현할 수 있는 사람을 보유자로 인정하여 전승자를 양성하는 시스템이었다.

133) 2016년 기준으로 다섯 바탕별로 창자 1인과 고법 2인이 보유자로 지정되었으나 현재는 세 바탕의 명인만이 인간문화재로 활동 중이다. 2017년에는 성창순(심청가)과 박송희(홍보가)는 별세하면서 문화재 지정이 해제되었다.

134) 문화재청 홈페이지(<www.cha.go.kr/ccomBasi/ccomBasiJunsList.do?ccjuKdcd=17&ccjuAsno=00050000&ccjuCtcd=ZZ>))를 토대로 연구자가 재작성했다. 해제 시기는 별세 등으로 인한 해제된 일자를 의미한다.

김소희	여	춘향가	64.12.24	해제(95. 4.18)	-
김연수	남	춘향가	64.12.24	해제(74. 3. 9)	-
김여란	여	춘향가	64.12.24	해제(83. 5. 3)	-
박록주	여	홍보가	64.12.24	해제(79. 5.26)	-
정권진	남	심청가	70. 7.22	해제(70. 7.22)	-
박봉술	남	적벽가	73.11.11	해제(73.11.11)	-
박동진	남	적벽가	73.11.11	해제(73.11.11)	창작 작품 발표
한승호(한갑주)	남	적벽가	76. 6.30	해제(76. 6.30)	-
김명환	남	고법	78. 2. 2	해제(78. 2. 2)	-
김영수(김득수)	남	고법	85. 9. 1	해제(85. 9. 1)	-
강도근(강맹근)	남	홍보가	88.12. 1	해제(88.12. 1)	-
오정숙	여	춘향가	91. 5. 1	해제(91. 5. 1)	연행에만 참여
조상현	남	심청가	91. 5. 1	해제(91. 5. 1)	연행에만 참여
성창순	여	심청가	91. 5. 1	해제(17. 1. 5)	연행에만 참여
김성권	남	고법	91.11. 1	해제(91.11. 1)	-
성우향(성판례)	여	춘향가	02. 2. 5	해제(02. 2. 5)	-
한농선(한귀례)	여	홍보가	02. 2. 5	해제(02. 2. 5)	-
박송희(박정자)	여	홍보가	02. 2. 5	해제(17. 2.19)	-

소멸 위기에 처했던 판소리는 무형문화재 지정 이후 전승과 보존 중심으로 간신히 명맥을 이어갔지만 무형문화재 제도는 역설적으로 판소리계에서 ‘양날의 칼’로 작용하게 된다. 판소리를 보호하겠다는 제도의 취지와는 다르게 오히려 박제화 되는 결과를 낳았던 것이다. 여태까지 50년 이상 동안 무형문화재 예술가가 총 25명에 불과한 것은 무형문화재로 지정되는 가능성이 굉장히 희박하고 동시에 극소수의 유파만이 수혜를 받는다는 것을 의미한다. 결국 무형문화재로 지정되지 못하는 유파에 속한 예술가들은 명맥이 끊어질 위기에 처하게 된다. 아무리 기량이 뛰어난 명창이라 하더라도 무형문화재로 지정되지 못할 경우 뛰어난 제자들을 확보하기가 어려워져 판소리 전승에 심각한 문제점으로 드러나게 된다.

무형문화재 지정 제도는 예술가들 입장에서 충분한 혜택을 보장하지 않는다. 2017년을 기준으로 무형문화재 전승자별 지원 액수를 보면 ‘보유자’는 1,317,0000원, ‘전수조교’는 921,000원에 불과하며 가장 많은 전승자가 분포된 ‘이수자’의 경우 경제적 지원이 전혀 없기 때문이다.¹³⁵⁾ 즉 국가무형문화재로 지정되더라도 다른 부수적 수입 없이 현재 지원

135) 현재 판소리를 포함한 국가무형문화재의 전승자 수는 보유자 174명, 전수 조교 295명, 이수자 5,586명으로 집계된다(문화재청 홈페이지).

되는 정도의 금액만으로는 실질적인 생계유지가 어렵다고 봐야겠다.

표 3. 무형문화재전승자 및 지원현황¹³⁶⁾

전승자 구분	인원	인당 월 지원금	월 지원금 합계
이수자	5,586명	-	-
전수 조교	295명	921,000원	271,695,000원
보유자	174명	1,317,000원	229,158,000원
계	6,131명	-	520,841,000원

판소리에 관한 문화정책이 명창들 위주로 지원됨에 따라 대다수의 젊은 판소리 예술가들은 정부 지원의 사각지대에 노출되었다. 무형문화재 지정은 대개 60세 이상 연로한 나이에 이르러서야 가능하고 문화재로 지정된 유파의 스승으로부터 사사 받지 않은 경우라면 애초부터 수혜 자체를 기대하기 어렵다. 따라서 젊은 소리꾼들이 무형문화재 지정을 목표로 예술 활동은 펼치기는 불가능한 상황이었다.

그렇다면 젊은 판소리 예술가에 대한 국가의 지원은 어떻게 이루어졌을까. 1970년대에 들어 국가차원의 예술지원 기구를 만들어 예술인을 지원하는 정책을 펼쳤다. 1972년에 문화예술진흥법이 제정되고 1973년 한국문화예술진흥원이 설립되면서 매년 정기적 공모사업을 통해 예술가들을 독려하기 시작했다.¹³⁷⁾ 한국문화예술진흥원은 미국의 국립예술기금(NEA; National Endowment for the Arts), 영국의 문화예술위원회(Arts Council of Great Britain)를 참조해 설립한 기관으로 대규모 기금을 확보한 후 예술 사업을 심사하여 재능 있는 예술인들을 지원했다.¹³⁸⁾

한편 1970년대 말부터 1980년대는 유신 체제와 군사정권 등 정치적으로 요인으로 인해 정부에 비판적인 이념 성향을 지닌 예술가들이 지원 대상

136) 문화재청 및 국회예산정책처 홈페이지 통계자료 참조.

137) 1973년 문화예술진흥법은 정부가 문화예술을 진흥해야 한다는 의무조항(법률 제2337호 중 제13조)을 설정하면서 한국문화예술진흥원의 설립을 규정했다. 아울러 문화예술진흥 5개년 계획을 발표했는데 여기에는 전통문화 계승과 전통 예술지원에 관한 내용을 담고 있다(한국문화예술진흥원, 『문화예술진흥백서 1981~1985』, 1985, 21면.).

138) 영국의 문화예술 위원회는 1940년 2차 세계대전 도중 정부 지원 하에 문화 진흥을 도모하기 위해 설립되었고, 미국의 국립예술기금은 1965년 연방정부 차원에서 예술지원 확대를 위해 설립되었다.

에서 철저히 제외되었다.¹³⁹⁾ 이때는 창작판소리를 부흥을 이끌었던 비가비 예술가 임진택, 김명곤 등이 활발하게 활동하던 시기다. 이들은 국가의 재정적 지원 여부에 구애받지 않고 소리 활동을 펼쳐나갔다. 대표적으로 1981년 임진택은 제5공화국 출범 즈음 광주 항쟁 뒤 군사 정권의 정치적 명분을 마련하기 위한 대대적 문화 이벤트인 국풍 81(國風' 81)을 초대 받았지만 이를 거절하면서 독자적인 반정부 예술 노선을 선택하기도 했다.¹⁴⁰⁾

창작판소리 작품 발표가 급증한 1990년대 후반부터 2000년대까지는 국내 예술지원정책이 보다 체계를 잡아가는 시기였다. 특히 1990년 문화부가 출범¹⁴¹⁾한 다음 그간 문화계에서 불거졌던 이념 논쟁에서 탈피해 문화의 활성화, 문화 민주화와 같은 정책적 의제가 주목을 받았다.¹⁴²⁾ 이 같은 정책적 독려에 힘입어 예술 향유공간이 급격하게 늘었고 국내 공연 예술시장의 규모는 특히 크게 성장했는데 전국 공연장 637개 중 2000년대 이후 개관한 공연장이 무려 328개에 이를 정도였다.¹⁴³⁾

예술 조직의 급속한 양적팽창으로 공연예술에 대한 국가의 지원은 선택과 집중이라는 기조 하에서 간접지원, 사후지원, 생활 속의 예술화 등의 정책으로 전환되었다.¹⁴⁴⁾ 양효석에 따르면 ‘간접지원’은 예술가에게 단순하게 물적 지원을 하는 것이 아니라 공연장·연습실 제공, 작품제작

139) 정갑영, 「우리나라 문화정책의 이념에 관한 연구」, 『문화정책논총』 5, 1993, 82~132면.

140) 당시 이 행사는 ‘새 역사를 창조하는 것은 청년의 열과 의지와 힘이다’라는 슬로건을 내세우며 5일간 주야를 가리지 않고 진행되었다. 행사 도중 청와대는 김지하, 김민기, 임진택, 채희완 등의 인사를 포섭하고자 했지만 이들은 응하지 않았다(「국풍 81」, 『위키피디아』).

141) 1989년 문화공보부가 문화부와 공보처로 분리되었고 1993년 체육청소년부와 통합해 문화체육부로 전환한 후 1998년에는 문화관광부, 2008년 문화체육관광부로 바뀌어 현재까지 유지되고 있다.

142) 김문환, 「활력있는 문화생활」, 『문화정책논총』 5, 한국문화관광연구원, 1993, 28~34면.

143) 문화관광부·예술경영지원센터, 『2007 공연예술실태조사』, 2008, 86면.

144) 문화체육관광부는 2008년 9월 ‘예술지원 4대 원칙’을 발표하는데 이는 선택과 집중, 간접지원, 사후지원, 생활 속의 예술 활성화로 요약된다(양효석, 「민간공연예술단체 공공지원정책의 현황과 개선과제」, 『예술경영연구』 17, 한국예술경영학회, 2010, 31~54면.).

을 위한 전문 인력과 마케팅 등을 보조해 준다. ‘사후지원’은 그간 예술가를 사전에 선별하여 돕는 게 아니라 예술가의 활동에 대한 사후적 평가를 통해 지원여부를 결정하는 것이다. 마지막 ‘생활 속의 예술화’는 단순히 예술가 입장 만 고려하는 게 아니라 일반 대중들이 일상에서 문화예술을 충분히 향유하도록 배려한다는 취지다.

최근 예술 지원에 있어 또 하나의 중요한 특징은 ‘민간 기업’이 예술 지원의 한 축을 담당하는 것이다. 1960~1970년대 기업의 사회공헌활동에 대한 요구가 증가하면서 예술 지원에도 관심을 갖기 시작했다. 기업이 자체적으로 문화재단을 설립해 국가 재정만으로 충당하기 어려운 예술계를 지원한다. 특히 민간기업의 예술 지원은 1994년 한국기업메세나 협의회가 발족된 후 ‘메세나(Mecenat)’라는 명칭으로 관심이 더욱 고조되었다.¹⁴⁵⁾ 메세나는 주로 기업의 이미지 제고 차원으로 이루어지는데 과거에는 클래식, 발레 위주의 서양음악에 대한 지원이 많았으나 최근에는 국악에 대한 지원도 증가하는 추세다.¹⁴⁶⁾

창작판소리 분야에서도 민간 기업의 지원이 활발하게 이루어지고 있다. 기업은 주로 문화재단 혹은 자체 극장을 경유해 작품 제작을 지원한다. 전통예술에 특화된 지원을 하는 기업도 있는데 제과전문기업인 크라운-해태가 대표적이다. 크라운-해태의 윤영달 회장은 국악 활성화를 위해 다양한 국악 단체의 전통 소리극 지원과 국악 영재 육성 사업을 전개해 나가고 있다.

민간의 예술 지원이 확대되는 현상은 궁극적으로 국가 예술정책의 일환으로 볼 수 있다. 국가에서 메세나 활동을 적극적으로 펼치는 기업에게 세금 혜택을 제공해 문화예술 지원활동을 장려하는 방식이다. 민간 기업은 파격적이고 실험적인 공연 콘텐츠를 장려하는 경향이 있어 예술가들은 민간기업의 지원 속에서 좀 더 자유로운 소재와 내용으로 작품을 창작할 수 있다.

145) 1994년 발족한 한국메세나협의회는 문화예술에 대한 기업의 관심과 이해를 넓혀 기업이 예술단체를 후원하도록 중개하는 역할을 한다.

146) 2014년 예술지원 세제혜택을 근거한 ‘메세나법(문화예술후원활성화법)’의 제정으로 기업의 문화예술활동 지원금이 1996년 1,117억원에서 2016년 2,026억원으로 증가했다(한국메세나협회 홈페이지 참조.).

이러한 정책적 변화는 판소리계의 젊은 예술가들이 창작판소리에 몰입할 수 있는 좋은 계기가 되었다. 예술의 자율성이 증가하고 생활 속의 예술이 강조되면서 소재와 주제에 있어 선택의 폭이 넓어져 전통 레퍼토리의 틀에 얽매이지 않고 다양한 작품들이 선보이게 된 것이다.

근대 이후 판소리에 대한 국가의 정책 지원에 관해 체계적 논의를 펼치기 위해 힐만-차트랜드와 매크히(Hillman-Chartrand & Mc Caughey, 1989)의 연구를 검토했다.¹⁴⁷⁾ 이 연구는 국가의 예술지원에 관한 국가의 역할을 촉진가(facilitator state), 후원자(patron state), 건축가(architect state), 기관사(engineer state) 국가 등 네 가지 비유적 역할로 구분하여 설명하고 있는데 구체적인 내용은 다음과 같다.

‘기관사국가’는 국가의 정치적 명분에 강화시키는 예술만을 장려하고 나머지 예술에 대해서는 탄압을 가한다고 가정한다. 국가는 마치 철도위를 달리는 기차에서 운행을 책임지는 기관사처럼 강력한 힘을 지닌다. 이때 국가는 예술을 소유하며 작품에 대한 지원 여부는 예술적 우수성이 아닌 정치적 목적으로 판단된다. ‘건축가 국가’에서는 문화 담당 부처가 직접 나서 복지적 목적으로 예술가를 지원한다. 정부는 사회적 요구에 기반해 예술적 기준을 마련한다. ‘후원자 국가’에서 국가는 독립성을 보장 받은 전문 지원 기구(예: 영국의 Art Council)와 전문가 패널의 심사를 통해 지원 대상을 결정한다. 패널들은 예술가와 예술 작품에 대한 자율성을 보장하기 위해 팔길이 원칙(Arm’s Length Principle)을 준수한다.¹⁴⁸⁾ ‘촉진가 국가’에서는 공공 재원이 축소됨에 따라 국가가 직접 예술을 지원하기보다 세금공제 혜택과 같은 간접적 기부를 장려함으로써 예술 지원을 촉진한다. 이때 정부는 구체적인 지원 요건을 강압하지 않는다. 대신에 지원 주체자인 기업과 재단 혹은 개인 기부자의 목적과 취

147) Harry Hillman Chartrand & Claire McCaughey(1989). The Arm’s Length Principle and the Arts: An International Perspective - Past, Present, and Future, in Cummings, M. C. and Schuster, J. M. D.(eds), *Who’s to Pay for the Arts? The International Search for Models*, New York: ACA Books, p. 43-80.

148) 팔길이 원칙(Arm’s Length Principle)은 정부가 예술가에 대해 재정적인 지원을 하는 대신 작품 내용에 대해서는 일정한 거리(팔 길이)를 두고 개입과 간섭을 최소화 한다는 정책 기조다.

향 등이 지원의 중요한 기준이 된다.

표 4. 국가의 예술지원 역할 비교¹⁴⁹⁾

구분	기관사 국가 (engineer state)	건축가 국가 (architect state)	후원자 국가 (patron state)	촉진자 국가 (facilitator)
역할	정치적 목적을 충족하는 예술 장려	중앙 부처 중심의 직접 지원	전문가 패널 평가에 기반한 지원 결정	세금 혜택 등 간접 지원
대표적 국가	(구)소련	프랑스	미국(NEA 설립 후), 영국(2차 대전 이후)	미국(NEA 설립 전), 영국(현재)
판소리 예술정책	근대(일제시대)	정부 수립 ~ 1990년대 중반	1990년대 중반 이후 현대	
국가 개입 정도	<div><div>←</div><div>→</div></div> <div>전체 국가 (Totalitarian state)</div> <div>복지 국가 (Welfare state)</div> <div>최소 국가 (Minimal state)</div>			

역사적으로 판소리에 대한 국가 지원의 역할을 힐만-차트랜드와 매크히의 기준에 따라 적용할 수 있다. 전통판소리부터 현재 창작판소리까지 국가의 지원 역할이 변모하는 양상을 보인다. 지원 역할은 기관사 국가와 건축가 국가를 거쳐 후원자와 촉진자 국가로 변모하는 양상을 보인다. 근대 국권 침탈기에는 일본 정부의 정치적 목적에 부합하지 않는 민족예술은 억압 받았기 때문에 ‘기관사 국가’로 분류가 가능하다.¹⁵⁰⁾ 광복 이후부터 1990년대까지는 문화부(중앙 부처) 주도로 무형문화재 제도 등을 통해 소수의 판소리 예술가들에게 제한된 혜택을 제공하므로 ‘건축가’ 국가에 가깝다. 그러나 1990년대부터 2000년대 이후에는 문화예술위원회 등 지원심의제도 등의 심사 평가 제도를 활용해 예술가를 지원하므로 ‘후원자’ 국가에 근접하며, 예술가들의 창작을 장려하고 기업이나 재단 등의 다양한 방식의 간접 지원을 확대한다는 측면에서는 ‘촉진자’의 역할과 유사하다.

149) 서민수(2010), 앞의 논문, 163~194면.

150) 유신정권 하에서 비가비 예술가들에 대한 정부의 지원 역할은 예술가에 대해 의도적으로 지원을 배제함으로써 기관사 국가로서의 일면을 보인다.

1.2.2. 소리꾼에 대한 사회적 공인 체계의 혁신

2007년 중요무형문화재 판소리 ‘심청가’의 예능보유자인 한 남성 명창은 1998년 국악경연대회 심사 당시 참가자로부터 금전을 수뢰해 문화재청으로부터 인간문화재 자격을 박탈당했다. 남성 명창이 드문 상황에서 최상급 원로 예술가로 평가되던 해당 가수는 이 사건을 계기로 전국 규모의 심사위원에서 퇴출되었을 뿐 아니라 각종 국가적 행사 무대에서 자취를 감추게 되었다.

2015년 전주대사습놀이 전국대회는 판소리 명창 부문 참가자와 심사위원 사이에 금품이 오가는 사건이 알려지면서 최고 권위와 최대 규모의 국악경연대회의서 명예가 크게 실추되었다.¹⁵¹⁾ 뇌물 사건의 여파로 대회 보존회 조직을 해체해야한다는 의견이 제기되었고 최고 권위의 상징인 대통령상마저 몰수되었다.¹⁵²⁾ 2017년 대회의 쇄신을 위해 새로 임명된 조직위원회 위원장은 판소리계에 관행처럼 고착된 경연대회 비리에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.¹⁵³⁾

“젊은 국악인과 작품 활동을 하면서 전통 예술 경연대회의 문제점에 대해 들을 기회가 있었습니다. ‘돈 없으면 대회에 나갈 수 없다’, ‘계보나 파벌이 심해 실력이 있어도 안 된다’는 말을 합니다. 실력 있는 국악 인재들이 좌절과 환멸을 느끼고 포기합니다. (중략) 스승과 제자, 선배와 후배가 경연대회 상금 등 돈과 비리로 얽힌 혼탁한 관계가 되는 것입니다.”

명창은 마치 판소리 예술계에서 보증수표처럼 인식된다. 전국 규모의 판소리 경연대회에서 수상한 소리꾼들은 자신의 소리 실력을 검증받아

151) 2015년 참가자가 판소리 명창 심사위원에게 700만원을 건내며 예선 통과를 부탁했으나 본선에 오르지 못하자 경찰에 고소했다. 녹취록이 증거로 나오면서 심사위원은 검찰에 배임수재 혐의로 기소됐다(「최고 권위 ‘전주대사습놀이’도 금품 얼룩」, 『국민일보』, 2016.12.20.).

152) 이에 따른 대처방안으로 2017년부터 심사위원 선정위원회를 구성해 국악 경연대회 최초로 청중평가단 제도를 시도하는 등 공정성과 투명성 확보에 만전을 기하고 있다(「명창 조상현씨 문화재자격 박탈」, 『전북일보』, 2017.4.13.).

153) 「청중평가단 첫 시도…시민과 함께 즐기는 축제로」, 『전북일보』, 2017.8.13.

무대에 설 수 있는 기회와 보상을 제공받고 예술계와 대중에게 자신의 명성을 각인시킬 수 있는 강력한 배경이 되기 때문이다. 지금부터 최고 예술가의 권위를 상징하는 명창이 탄생되는 과정을 ‘게이트키퍼링(Gatekeeping)’이라는 개념으로 파악해보려 한다.

피터슨(Richard A. Peterson)은 예술의 생산에 있어 “체계가 대상을 선별한다.”는 의미로 게이트키퍼링이라는 개념을 제안하며 예술가에 대한 사회적 인정과 거부가 예술의 성패에 미치는 영향을 분석했다.¹⁵⁴⁾ 훌륭한 예술가로 인정받기 위해서 그 분야 사람들의 인정이 우선되어야 하는데 게이트키퍼링이라는 일련의 과정이 예술가의 재능과 작품성을 판단하는데 결정적인 역할을 한다는 게 요지다. 게이트키퍼링은 예술가의 작품이 처음 만들어져 최종적으로 대중에게 소비되는 과정까지 연속적인 선별이 이루어진다. ‘결정의 연쇄(Decision Chain)’라 불리는 깔대기적 속성의 선별과정은 예술의 생산에 막대한 영향력을 행사하게 된다.

유사한 맥락에서 허쉬(Paul M. Hirsh)는 사례연구를 통해 창작자들과 대중 사이에 기업 네트워크가 개입해 예술의 생산을 조절하는 방식을 보여준다.¹⁵⁵⁾ 도서유통 업계에서 작가들은 방대한 원고를 출판업자에게 넘기는데 이 중에서 상업성이 없는 원고들은 일차적으로 탈락한다. 출판업자에 의해 선별된 원고가 이번에는 도서 홍보자에 의해 광고와 마케팅에 적합한지 검토한다. 서점과 도서관에 비치된 도서는 구매자의 선택에 따라 또 다시 걸러진다. 즉 연속된 선별 과정에 따라 소비자에게 도달 여부가 결정되는 것이다. 미술관이라면 박물관 큐레이터나 비평가, 개인 갤러리에 작품을 전시하는 딜러들이 이러한 역할을 할 것이다.¹⁵⁶⁾ 이처럼 게이트키퍼는 예술가 혹은 예술품으로 출발해 소비자에게까지 도달되는 과정을 중간에서 통제하는 사람 혹은 조직을 의미한다.

154) Richard A. Peterson, “Cultural studies through the production perspective progress and prospects” in Crane, Diana (ed.), *The Sociology of Culture Emerging Theoretical Perspective*, Blackwell Publisher, 1994.

155) Hirsh, Paul M., Processing fads and fashions: An organization-set analysis of cultural System. *American Journal of Sociology* 77, 1972, p. 639~650.

156) Greenfield Liah, *Different Worlds: A Sociological Study of Taste, Choice and Success in Art*, 1989, New York: Cambridge Univ. Press.

그렇다면 판소리에서 명창은 어떠한 과정을 거치며 명창은 누가 선별해 내는지 살펴보겠다. 흔히 성공한 판소리 예술가에게 관성적으로 ‘명창’이라는 칭호를 부여한다. 그러나 실상 명창은 단지 오랜 경력이 있는 예술가들이라면 누구에게나 관행적으로 붙이는 용어가 아니다. 오직 공신력 있는 전국 판소리 경연대회에서 엄격한 심사와 평가과정을 거쳐 최고 등위의 예술가들에게만 소위 명창의 자격이 주어진다.

판소리 경연대회의 등장은 조선시대 18세기로 거슬러 올라간다. 박황에 따르면 대규모 연행형식으로 치러진 전주통인청대사습 경연대회는 막걸리 한되 값을 지불하면 몇 시간 동안 소리를 관람할 수 있던 행사로 수천 명의 청중이 운집했다고 한다.¹⁵⁷⁾ 이때 판소리 관계자들과 청중들로부터 가장 호응을 많이 받은 사람에게 명창의 호칭이 부여되었고 명성이 높아진 명창은 임금의 부름을 받아 왕궁에 올라가는데 ‘어진광대’의 자리에 오르면 명창으로서의 명성이 더욱 굳건하게 공인되었다. 전주통인청대사습은 초대 명창인 권삼득을 비롯해 김성옥, 송홍록, 모홍갑, 염계달 등을 배출했고 판소리에서 가장 중요한 경연장이 되었다.

판소리 경연대회는 20세기 초 일제강점기와 한국전쟁의 질곡을 거친 후 지금까지도 국가 차원의 대회를 통해 게이트키퍼의 영향력을 행사하고 있다. 조세훈은 유망한 소리꾼을 선발하는 현대 판소리 명창대회를 사회적으로 공인화되는 과정으로 인식하며 과거 왕 앞에서 관직을 받았던 어전 명창 혹은 어전 광대의 전통이 현대에 이르러서는 대통령상으로 이어져왔다고 설명한다.¹⁵⁸⁾ 그에 따르면 현재 판소리 예술가에게 가장 큰 영예로운 상은 대통령상이며 전국에서 개최되는 대회 중 대통령상이 수여되는 대회는 총 11개에 달한다.

국가는 무형문화재 제도와 유사한 맥락에서 1960년대 이후 각종 민속 예술대회를 지원했다. 이중 명창 경연대회는 전주대사습놀이 전국대회(1975년), 춘향국악대전(1974년), 전국 전통예술경연대회(1992년)를 제외하고 대부분 2000년대 이후 신설된 것들로 특정 도시에 뿌리를 두고 축

157) 박황, 『판소리 200년사』, 사사연, 1987, 111~112면.

158) 조세훈, 「판소리 명창의 사회적 공인화 과정에 관한 일 연구」, 『민족문화논총』 50, 영남대학교 민족문화연구소, 2012, 359~398면.

제 등과 함께 개최되며 대부분 지방자치단체를 중심으로 운영되고 있다.

표 5. 전국의 주요 판소리 경연대회 현황¹⁵⁹⁾

대회명(지역)	배출기간(년)	수상인원
전주대사습놀이(전주)	1984(10회)~2016(42회)	33명
춘향국악대전(남원)	1985(12회)~2016(43회)	32명
임방울국악제(광주)	2003(11회)~2016(24회)	14명
장흥전통가무악 전국제전(장흥)	2000(2회)~2016(18회)	13명
박동진 판소리 명창·명고대회(공주)	2001(2회)~2016(17회)	17명
전국 전통예술경연대회(서울)	1992(1회)~2016(23회)	12명
서편제 보성 소리축제 전국 판소리·고수 경연대회(보성)	2006(9회)~2016(19회)	11명
명창 박록주 기념 전국 국악대전(구미)	2006(6회)~2016(16회)	8명
서울 전국 국악경연대회 (구 서울전국 판소리명창 경연대회, 전국 국악명창 경연대회)(서울)	1994(1회)~2016(20회)	17명
목표 전국국악경연대회(목표)	2009(21회)~2016(28회)	8명
송만갑 판소리·고수대회(구례)	2010(14회)~2016(20회)	7명

조세훈에 따르면 소리꾼이 명창으로 인정받는 과정은 ‘대통령상 수상 과정’과 ‘전문가 집단의 2차적 공인 과정’으로 이뤄진다.¹⁶⁰⁾ 보통 대통령상 수상의 과정은 스승과의 긴밀한 관계 속에서 시작되는데 제자가 먼저 대회 참가를 의논하거나 혹은 스승이 제자에게 출전을 권유하면서 준비하게 된다. 실력이 부족한 제자가 의논 없이 대회에 출전할 경우에는 스승과 제자 관계에 커다란 마찰이 생긴다. 스승은 심사위원 등을 통해 제자의 수상을 어렵게 할 정도의 영향력을 행사하는데 실제 스승의 통제권에서 이탈하면 제자는 대통령상 수상이 매우 힘들다. 2차적 공인과정은 대통령상 이후에 지속적인 공연 활동과 발표회를 통해 예술계 내외부에서 소리 실력을 검증받아 진정한 명창으로 거듭나는 단계다.¹⁶¹⁾ 이 단계

159) 대회별로 특정 시기 대통령상이 누락된 결과를 반영함(문화체육관광부, 『공연·전통예술분야 경연대회 2011년도 정부시상 지원 운영계획』, 2011.을 바탕으로 해당 대회 홈페이지 내용들을 추가한 결과다.)

160) 조세훈(2012), 앞의 논문, 387~388면.

161) 조세훈(2012), 앞의 논문, 390~393면.

에서는 예술계 내부의 인정뿐 아니라 비평가 집단의 평가가 중요한데 이들에게 실력을 인정받아야 더 많은 무대에 설 기회가 생기고 제자들을 육성할 기회 또한 늘어나게 된다. 명창대회는 오랜 시간을 이어오며 개최되었고 대통령상을 수상한 명창들이 누적되면서 소리꾼들은 차별적 예술가 지위를 부여받기 위해 2차적 공인과정은 더욱 중시되고 있다.

명창 경연대회에서 젊은 소리꾼들이 대통령상을 수상하기는 거의 불가능하다. 완창 연행의 능력이 있는 소리꾼들만 대회 출전이 가능한데 판소리의 소리 공력이 20~30대 나이에 발현되기가 어려울 뿐만 아니라 경력이 짧은 소리꾼에게는 통상 명창의 칭호를 부여하기 어렵기 때문이다. 더군다나 앞서 언급했듯 유수의 대회에서 조차 공정한 심사가 이루어지지 않는 사례가 발생함에 따라 젊은 소리꾼들이 자신의 명성을 쌓고 무대에서 관객들에게 다가설 기회는 줄어들었다.¹⁶²⁾

창작판소리의 경우 전통적인 소리꾼의 사회적 공인 체계를 거치지 않은 예술가들이 다수 활동한다. 특히 비가비 계보의 예술가들은 전통판소리 레퍼토리에 관심이 적고 완창판소리 연행 기량을 습득하지 않았기 때문에 명창 경연대회를 출전할 명분과 이유가 없다. 이들은 정부가 관여하는 선발과 후원 등의 사회적 공인 체계에 기반하지 않고 관객층과의 직접적인 소통을 통해 독자적인 활동을 펼쳐나간다.

2000년대 이후에는 다섯 바탕 전통판소리 중심의 명창대회와는 다르게 창작판소리 작품들을 대상으로 하는 경연대회가 개최되어 젊은 소리꾼들에게 새로운 활동의 기회를 생성했다. 새로운 경연대회는 선발 방식과 과정에 있어 혁신적인 시스템을 표방했다. 창작판소리 경연대회는 보다 개방되고 자유로운 형식을 지향해 젊은 예술가들의 도전이 용이했다. 작품의 시간과 레퍼토리에도 제한이 없어 자신이 직접 아이디어를 내어 작사와 작창을 하고 대회 출전을 위해 스승과의 관계를 고려할 염려도 없었다.

162) 전주대사습은 뒷말이 없는 편인 공정한 대회이기는 하지만 공정성을 더 높이기 위해 심사 전담기구를 만들고 심사위원을 다양하게 구성하고 채점표고 공개할 필요가 있다고 주장했다(유영대, 「전주대사습」, 『비교민속학』 13, 비교민속학회, 1996, 276면.).

가장 대표적인 대회는 2001년부터 6년간 젊은 판소리 예술가들의 활동 발판을 마련한 ‘또랑광대 콘테스트’였다. 1999년 전주 한옥마을에서 전문 음악축제인 전주산조예술제¹⁶³⁾가 시작되었고, 축제의 대표적인 프로그램이 골목에서 마을잔치 성격으로 이뤄진 ‘거리산조’와 ‘또랑광대 콘테스트’였다.¹⁶⁴⁾이 대회는 무엇보다 쉽고 재미있는 판소리를 추구한다.¹⁶⁵⁾ 대회에 참가한 창자들은 명창들에 비해 나이가 어리고 경력이 짧아 음악적 기교나 기량은 부족하지만 전통의 무게에 짓눌리지 않는 대담하고 자유분방한 사설을 구사했다. 연행 도중 관객들과 수시로 재담을 주고받는가 하면 즉흥적으로 청중들을 연행에 참여시켜 역동성과 현장감이 살아있는 판소리를 지향한 것이다.

또랑광대 콘테스트에서는 대회 수상을 위해 심사위원뿐 아니라 청중들의 평가도 중요했다. 따라서 무겁고 어려운 내용보다는 주로 현실성 높은 자유스러운 소재들이 채택되어 관객들에게 소개되었다. 연주시간도 크게 줄었다. 기존에 완창 형식으로 된 판소리 공연이 2~5시간 이상씩 소요되는 반면 또랑광대 콘테스트에 참가한 곡들은 10분 내외로 구성되어 관객들이 부담 없이 감상할 수 있게 되었다.¹⁶⁶⁾

또랑광대 콘테스트는 대통령상으로 상징되는 명창의 권위와 명예를 포기하는 대신 자율적인 내용의 판소리 작품이 확산될 수 있는 토대를 형성했다. 젊고 유망한 소리꾼을 탄생시켜 이들이 활동할 수 있는 기회의 장을 만들어 판소리가 대중화되고 현대화 될 수 있다는 가능성을 보여줬다. 실제 또랑광대 콘테스트 출신의 소리꾼 중 박태오와 김명자는 대회 수상 이후 현재까지도 활발하게 활동 중에 있다.

163) 원래 전주산조페스티벌이라는 명칭이었으나 제3회부터 공식명칭을 ‘전주산조예술제’로 변경했다.

164) 박홍주, 「‘전주한옥마을 살리기’ 전략으로서의 축제, 그리고 그 역할: 전주산조예술제를 중심으로」, 『한국민속학』 54, 한국민속학회, 2011, 191~293면.

165) 또랑광대 콘테스트는 종목은 창작판소리 외에 여타 음악 판소리식 바뀌 부르기, 판소리 멋대로 바뀌 부르기 등도 포함되었다.

166) 이 대회가 배출한 작품들을 보면 박태오의 <스타대전 초반 러쉬 대목>, 김명자의 <슈퍼덱 씨름대회 출전기>, 정대오의 <우리집 강아지 뭉치 이야기>, 류수곤의 <월드컵가> 등으로 우리가 주변에서 흔히 접할 수 있는 일상의 삶을 소재로 해 누구나 쉽게 공감할 수 있는 작품들이다.



그림 6. 또랑광대 콘테스트의 참가자들

이외에도 최근 창작판소리 예술가들을 선발하는 경연대회가 증가하고 있다. ‘21세기 한국음악 프로젝트’는 문화체육관광부가 주관하는 경연대회로 젊고 창조력이 뛰어난 국악인을 발굴하기 위해 2007년부터 개최되었다. 참가 대상을 판소리 예술가에만 국한하지 않고 기악 분야를 비롯해 대중음악 악기 반주까지 과감하게 허용했다. 전통음악의 세계화와 한류화를 표방하고 있어 재즈와 판소리, 민요와 일렉트로니카 등 다양하고 파격적인 융복합 형식의 공연예술들이 자유롭게 선보였다.¹⁶⁷⁾ 전주대사습놀이 전국대회는 2012년부터 ‘창작국악경연’ 부문을 신설했다. 대회의 영역을 전통판소리에서 창작판소리까지 확장해 명실상부한 최고의 젊은 소리꾼을 키워내겠다는 취지다. 판소리, 민요, 정가 전공자들이 독창 혹은 그룹으로 나서며 순수 국악기와 개량국악기를 사용한 창작 소리곡을 대상으로 했다.

경연대회는 예술가와 관객을 연결시키는 등용문이자 빼어난 소리꾼을 선별하여 대중에게 알린다는 점에서 판소리의 강력한 게이트키퍼로 작용한다. 최고상을 수상하게 되면 다양한 무대에서 활동이 보장되고 소리꾼으로서의 경력도 남들보다 앞서 출발할 수 있다. 특히 대중 혹은 전문가들에게 공식적으로 인정받을 수 있는 특별한 계기가 없는 판소리 예술계에서 경연대회는 우수한 소리꾼을 선별할 수 있는 유용한 체계다.

여기서 주목해야 할 점은 경연대회에 관여하는 주체가 다양할지라도

167) 이를테면 2006년 대상을 수상한 그룹 ‘락(樂)’이 출전 당시 공연한 작품은 수궁가를 에스닉 팝으로 재해석한 ‘난감하네’라는 곡이다.

가장 중요한 주체는 ‘국가’라는 것이다. 명창을 선발을 과정에 국가는 핵심 게이트키퍼로 작용한다. 전주대사습놀이도 조선시대 숙종 때부터 국가의 주도로 시작되었고 현재도 지방 정부인 전주시의 주관으로 개최되고 있다. 우수한 소리꾼에게 내려지는 상은 대통령상 혹은 장관상, 시장상 등의 칭호로 국가적 명예가 부여된다.

경연대회에서 국가의 관여는 간접적인 방식으로 이루어진다. 국가의 역할은 무엇보다 경연대회 시스템을 안정적으로 구축하는 일이다. 대회를 공정하게 운영하고 수상자들에 최고의 권위를 부여함으로써 수상자들이 활발하게 활동할 수 있는 기반을 제공한다. 대신 심사 과정에는 직접 참여하지 않고 다수의 전문가들에게 평가의 권한을 이양해 사심 없는 선발이 되도록 도와야 한다.

국가가 주도해 온 판소리 경연대회는 비판적 시각이 존재한다. 백현미는 경연대회가 명창을 발굴하는 창구 역할을 해왔지만 ‘문화재이기 위한 예술로 박제화’시키는 부작용을 낳았다고 지적한다.¹⁶⁸⁾ 그에 따르면 경연대회가 대중과 함께 민속예술을 즐기게 하려는 목표보다는 문화재 보호를 위한 정치적 목적으로 변질되면서 원형성이 상실됐다고 해석한다. 실제 경연대회는 뛰어난 소리꾼을 선별해 관객에게 질 높은 예술을 향유하게 하려는 본래 취지와는 다르게 중견 소리꾼들 간 경쟁의 장으로 고착되고 있다. 더군다나 최근 심사과정에서 반복적으로 비리 문제가 불거졌다는 사실은 정부가 심사시스템을 적절히 운영하지 못했다는 방증이다. 그러나 경연대회는 고사 위기에 빠진 전통예술을 보존하고 소리꾼의 예술 활동을 장려한다는 측면에서 여전히 긍정적 측면이 많다. 창작판소리 경연대회는 아직 명창대회에 비해 역사가 깊지 않고 최고상에 주어지는 권위나 명예도 미약한 편이지만 무대 기회가 흔치 않은 젊은 예술가들이 창작 활동에 몰입할 수 있는 유인책이 될 수 있을 것이다.

168) 백현미(2000), 앞의 논문, 60면.

2. 청중의 분화와 향유 공간의 확장

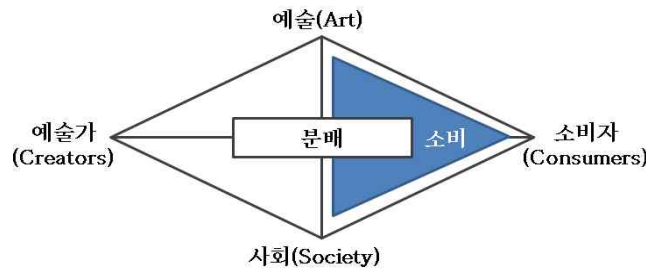


그림 7. ‘문화의 다이아몬드’ 상에서 예술의 소비

문화의 다이아몬드 모형에서 오른 쪽은 예술의 소비를 다룬다. 소비적 접근에서는 예술을 이해하는 핵심 주체로서 소비자와 관객을 강조한다. 바르트(R. Barthes)가 “독자의 탄생은 작가의 죽음에 대한 대가임에 틀림없다.”¹⁶⁹⁾고 말한 것처럼 작품은 소비자 각자의 취향으로 해석되기 때문에 여기에서는 예술의 의미와 가치는 창작자가 아니라 소비자에 의해 완성된다고 믿는다. 그리고 예술이 사회에 직접적으로 영향을 끼친다는 점을 부인하면서 오히려 적극적으로 작품을 감상하는 관객을 통해 예술의 사회적 영향력을 입증하려 한다.

관소리의 여러 가지 변화를 소비자의 변동으로 설명하려는 연구는 방대하게 축적되었다. 그러나 기존 연구는 19세기부터 20세기 전반까지의 관소리 향유층에 한정되었다. 본 장에서는 예술사회학의 소비 연구에서 비중 있게 다루는 ‘상징적 경계’와 ‘수용이론’의 개념을 활용해 2000년대 이후 청관중으로 소비자의 스펙트럼을 확장하려고 한다. 또한 관소리의 생산과 수용을 매개하는 연행 공간을 예술 소비의 주요 변인으로 지목했다. 연행 공간 속에는 관소리 소비를 결정짓는 다양한 요소들이 공존하므로 ‘관’이 변모해가는 동인과 새롭게 지향하는 관의 특성을 규명하고자 했다. 같은 맥락에서 유성기와 방송, 인터넷 등 각종 전달 매체의 출현에 따른 창작관소리의 대응 방식도 함께 살펴보았다.

169) Roland Barthes, *The Death of the Author, in Image Music Text*, London: Fontana Press, 1977, p. 142~148.

2.1. 전통적 관객층의 소멸과 신관객층의 등장

2.1.1. 관객층의 이동과 확대

1988년 전통예술계에 대한 사회적 시선이 명시적으로 드러난 사건이 있었다. 세종문화회관의 산하단체인 서울시립국악관현악단 단원 49명이 봉급에 대한 불만으로 대대적인 농성을 벌였다. 세종문화회관이 또 다른 산하 단체인 서울시립교향악단의 연봉은 67%로 인상하고, 국악관현악단의 연봉은 20%로 인상하자 국악단원들은 이를 명백한 차별행위로 간주하고 서울시를 상대로 처우개선을 요구한 것이다.¹⁷⁰⁾ 이에 전통예술계의 교수진, 협회, 단체 등의 인사 200여 명이 국악단원들의 농성을 지지하는 서명을 전개하면서 예술계의 화두로 떠올랐다. 소개한 일화에서 시위가 벌어진 표면적 이유는 봉급 차이였지만 근본적 원인은 당시 문화정책이나 사회적 대우에 있어 ‘서양음악은 고급문화’, ‘전통음악은 열등한 문화’라는 의식이 팽배함에 따라 그간 쌓여왔던 전통 예술가들의 불만이 한꺼번에 폭발한 것으로 해석되었다.¹⁷¹⁾

문화 구분에 관한 ‘상징적 경계(symbolic boundaries)’는 어떤 예술이 고급문화로 여겨지고 더 우월하다고 인식되는 이유를 규명하는데 유용한 개념이다. 상징적 경계는 일정한 분류 체계(classification system) 기준에 따라 어떤 대상은 포함하고 나머지를 배제하려는 인지적 구분을 뜻한다.¹⁷²⁾ 상징적 경계는 주로 순수 예술로 일컬어지는 고급문화와 저급문화의 경계에 대해 문제를 제기한다.

브루디외(Bourdieu)는 고급문화와 저급문화를 가르는 상징적 경계가 사회적으로 구성되며 사회 계급에 기초해 사람들의 취향에 차이가 발생한다고 봤다.¹⁷³⁾ 그는 사회적 계급이 높을수록 고급문화를 향유함으로써

170) 당시 악단 간 봉급을 비교하면 3호봉 기준 시립교향악단이 68만원대, 국악관현악단이 40만원이었다(「시립국악단원 “국악차별 철폐하라” 농성」, 『한겨레』, 1988.05.17).

171) 앞의 『한겨레』 기사(1988.05.17).

172) Robin Wagner-Pacifici, *Theorizing the Standoff: Contingency in Action*, New York: Cambridge University Press, 2000.

자신보다 낮은 계층과 보이지 않는 장벽을 유지하려 한다고 설명한다.

자신의 사회적 위상에 따라 예술의 취향이 다르다는 주장은 여러 가지 비판에 직면하고 있음에도 불구하고 특정한 예술이 소비계층을 다르게 형성한다는 측면에서 뛰어난 통찰력을 드러낸다.¹⁷⁴⁾ 실제 관객들을 대상으로 좋아하는 예술 장르를 조사하면 나이, 성별, 직업, 학력, 소득 수준 등에 따라 상이한 결과를 보이는데 이는 사회적 계층에 따라 선호하는 문화가 다르다는 점을 강력하게 뒷받침한다.

간스(Herbert J. Gans)는 고급문화가 대중문화에 비해 더 복합적 형식을 보이고, 더 많은 훈련이 필요하며, 단순 오락적 기능보다는 진지한 지적-심미적 경험(intellectual-aesthetic experience)을 제공한다고 설명한다.¹⁷⁵⁾ 그는 예술 작품의 내용이 무엇인가보다 사람들이 예술을 어떻게 즐기는지에 더 많은 관심을 쏟았는데 고급문화는 ‘창작자’ 중심으로, 대중문화는 ‘소비자’ 중심으로 향유된다고 주장했다. 고급문화를 제대로 즐기려면 소비자가 예술의 형식과 창작자의 의도를 파악하려고 노력해야 하는 반면 대중문화는 오히려 예술가가 소비자가 어떤 작품을 왜 좋아하는지에 대해 귀 기울여야 한다는 것이다.

판소리는 연행사에서 때로는 고급문화로, 때로는 대중문화로 인식되었다. 향유층이 재인 광대 집단과 서민 등 하층문화로부터 시작해 양반까지 상층문화로 이동하면서 다양한 소비층을 형성했기 때문이다. 그러나 현대 사회에서 소수의 애호가를 제외하고 향유층은 급격하게 소멸했고 창작판소리를 통해 대중들 중심으로 수용층을 형성해 나가면서 새로운 소비문화가 형성되고 있다. 이러한 맥락에서 판소리는 고급문화와 대중문화를 구분 짓는 상징적 경계를 관찰하기에 적합한 장르다.

173) 부르디외는 프랑스의 사회계층에 따른 소비 상품을 분석하여, 특정 예술상품의 소비가 어떤 계층의 취향을 형성함으로써 계급의 입지를 강화한다고 설명했다 (Pierre Bourdieu, 최중철 역, 『구별짓기: 문화와 취향의 사회학 상/하 La Distinction』, 새물결, 1995, 43~47면.).

174) 부르디외의 이론은 대중예술 소비자에 대해 지나치게 폄하하고 고급 예술과 대중 예술 모두를 소비하는 문화적 옴니보어(omnivores)를 설명하지 못한다는 측면에서 비판을 받기도 한다.

175) Herbert Gans, *Popular Culture and High Culture : An Analysis and Evaluation of Taste*. Basic Books, 1974.

근대 이후부터 현대까지 판소리 관객의 소멸은 무엇보다 ‘시장의 실패’에서 기인한다.¹⁷⁶⁾ 18세기 말부터 19세기까지 판소리 관객은 곧 판소리의 후원자였다. 예술가들의 삶은 양반 사대부를 중심으로 임금, 중인, 서민 부호 등 다양한 후원자의 직간접적 지원 체계로 유지되었다. 이 시기 청중들은 음악을 중심으로 집중적 청취를 하는 귀명창들로 판소리의 전성기를 이끌었다.¹⁷⁷⁾

그러나 20세기 전반 일제강점기 예술계에 시장제도가 도입되며 판소리의 후원체계는 순식간에 붕괴된다. 시장제도는 판소리를 예술가를 후원자의 속박에서 해방시켰지만 대중들에게 선택받기 위해 새롭게 부상한 창극, 여성 국극, 가야금 병창 혹은 서구에서 유입된 문화예술 장르들과 치열한 경쟁을 벌여야만 했다.

시장경제에서 예술은 ‘가치재(merit goods)’ 성격을 지니고 있어 시장에서 소비자들이 원하는 것보다 더 많은 양이 소비되어야 바람직한 재화이다.¹⁷⁸⁾ 판소리는 정부의 적극적인 정책 개입에도 불구하고 이미 흥행 예술로서 생명력을 잃어갔다. 다음 신문 칼럼의 발췌 내용을 통해 당시 청중들로부터 외면당하는 판소리의 현실을 짐작해볼 수 있다.¹⁷⁹⁾

“판소리에 있어서 오늘날 문제가 되고 있는 것은 전통음악으로서의 판소리의 本質이 異質化되어가고 있는 점이다. 여기에는 그럴만한 이유가 있다. 가장 큰 원인의 하나는 노인층이나 일부 南部地方民을 제외하고는 거의 聽衆을 잃어가고 있는 점이다. 즉흥적이고 관능적인 노래에 쏠리게 되는 대중들의 감각에 영합하는 바람에 판소리에 있어서는 안될 얇은 장식음과 돌림수 등을 써서 판소리의 법통을 짓밟고 있다. (중략) 듣고싶지 않다는 사람에게 억지로 들으라고 강요할 수는 없는 일이다. 이제 판소리는 살아있는 예술로서 보다 文化財로서의 가치가

176) 보몰과 보웬(Baumol & Bowen)에 따르면 공연예술의 노동생산성은 정체되어 있는 반면 공연 전문 인력의 인건비는 전체 경제 수준의 임금 비율로 상승하기 때문에 수익을 기대하기 어렵고 항상 외부 자원을 찾는다고 했다(William J. Baumol, William G. Bowen, *Performing Arts: The Economic Dilemma*, Twentieth Century Fund, 1966.).

177) 서유석, 「연회에서 예술로」, 『판소리연구』 32, 판소리학회, 2011, 186~187면.

178) 이재희·이미혜(2010), 앞의 책, 467~470면.

179) 유기용, 「판소리의 예술성 보존을」, 『동아일보』, 1971.7.2.

더 소중하게 된 오늘의 현실에서 우리는 판소리 本然”의 예술성을 보존해야겠다고 거듭거듭 다짐하는 것이다.”

판소리의 대중적 기반이 상실되었음을 뒷받침하는 실증적 연구들도 존재한다. 전통예술과 클래식, 팝송, 가요에 대한 소비자들의 선호도를 조사한 연구 결과들이 이러한 견해를 지지한다.¹⁸⁰⁾ 1980~1990년대 예술 장르별 인식 및 선호도 조사 결과에 따르면 국악은 무익하고 고루하며 질이 떨어진다는 의견이 많았고, 국악 방송이 나오면 채널을 돌린다는 응답은 무려 60%에 달했다. 2000년대 공연예술 관객을 대상으로 한 설문조사에서도 전통예술은 응답자의 12%만이 선호하는 것으로 집계되어 대중성이 미흡한 것으로 나타났다.¹⁸¹⁾

흥미로운 점은 대중들과 떨어진 전통예술이 현대 관객들에게 고급문화로 인식된다는 점이다. 최섫별은 국내 1419명의 대학생들을 대상으로 예술 장르별 상징적 경계에 관한 인식을 조사했다.¹⁸²⁾ 국악에 대한 선호도는 다른 장르에 비해 대체적으로 낮은 편이었지만 클래식, 재즈 등과 함께 고급예술 장르로 인식하고 있었다. 그러나 클래식과 국악만을 놓고 비교했을 경우 고급예술로서의 인식과 선호도 모두 클래식이 높아 서양문화에 대한 영향력이 높다는 것을 알 수 있다.

판소리는 소리를 들을 줄 아는 소수의 애호가 집단에 의해 고급문화

180) 전통예술을 포함한 장르별 소비자 연구는 다음 논문들을 참조했다. 이인자, 『계열별 고교생의 기호교과와 그 원인조사 - 음악교과를 중심으로』, 숙명여자대학교 석사학위 논문, 1986.; 김은희, 『고등학교학생들의 교과에 대한 선호도 및 원인 조사 - 음악교과를 중심으로』, 이화여자대학교 석사학위 논문, 1982.; 손순현, 『국악에 대한 중고등학교생들의 인식도 조사 연구』, 계명대학교 석사학위 논문, 1984.; 조용복, 『고교생의 음악기호에 관한 조사연구』, 경희대학교 석사학위 논문, 1992.; 유건석, 『청소년들의 음악적 성향과 요구에 관한 조사연구』, 수원대학교 석사학위 논문, 1994.

181) 유기용, 「판소리의 예술성 보존을」, 『동아일보』, 1971.7.2.

182) 음악장르 각각에 대해 ‘매우 고급스럽지 않다’를 1점, ‘매우 고급스럽다’를 5점으로 하는 Likert 척도에서 고급성 인식 평균 점수는 클래식 4.03, 재즈 3.88, 국악 3.53, 성인가요 2.34, 가요 댄스 2.58, 가요 락 2.80 등으로 나타났다. 선호도 평균 점수는 국악 2.66, 클래식 3.41, 재즈 3.44, 가요 발라드 3.98, 팝송 팝 3.73 등으로 조사되었다(최섫별, 「한국사회의 고급문화와 대중문화의 상징적 경계에 대한 예비적 고찰」, 『사회과학연구논총』 16, 이화여자대학교 이화사회과학원, 2006, 180~191면.).

로 정착되고 있다. 판소리를 제대로 알기 위해서는 한자성어가 가득한 사설을 비롯해 장단과 세밀한 소리 기교에 대한 이해와 훈련이 필요하다. 기본적 예술 지식이 부족한 젊은 청중보다는 주로 전문 애호가들이 음반을 통해 조선시대 거장의 반열에 오른 명창들의 소리를 즐기거나 드물게 열리는 명창 소리꾼들의 완창판소리 공연을 통해 판소리의 성음 놀이를 즐기고 있는 것이다.

창작판소리는 판소리가 소수의 관중을 위한 고급문화로 고착되는 것에 대한 저항에서 촉발되었다. 현대 관객들과 교감할 수 있는 판소리가 만들어져야 한다는 의식에서 출발한 창작판소리 작품들은 소수의 애호가보다는 일반 대중들을 겨냥하면서 조금씩 지지기반을 확보해 갔다. 애초 전통판소리는 재미와 오락 중심의 ‘대중성’ 취향이었지만 양반 중심으로 소비층이 전환되면서 진지한 감상과 청취를 위한 ‘예술성’ 취향으로 변화되어 왔다.¹⁸³⁾ 그러나 고급 예술로 고착된 판소리는 잃어버린 관중을 되찾기 위해 노력했고 창작판소리의 소비 패턴은 다시 ‘대중성’ 취향으로 회귀하게 되었다.

창작판소리 소비층은 귀명창에서 지식인층, 그리고 일반 대중의 순서대로 변동되었다. 창작판소리 예술가들의 대부분은 불특정 다수의 대중들을 겨냥하며 판소리의 대중화를 모색했지만 실제 관객층의 확산은 서서히 이루어졌다. 주요 관객층의 변화는 판소리 예술가들의 계보와 예술적 특징, 공연 장소 등과 특히 밀접한 관련을 갖는데 시기별로 청중이 변화하는 양상을 살펴보도록 하겠다.

1970년대까지 태동기와 탐색기는 창작판소리가 명창들에 의해 주도된 만큼 성음놀이를 즐기는, 진지한 청중 중심으로 소비층이 형성되었다. 이 시기 창작판소리는 초창기 발생 단계로 일정 수준의 시장이 형성되지 않았고 작품 내적으로도 전통판소리와 차별적 특성이 크게 부각되지 않았다. 따라서 소위 귀명창이라고 불리는 선별된 청중들에 의해 창작판소리

183) 여기서 ‘대중성’은 대량으로 복제된 예술을 의미하는 것이 아니라 수요자의 측면에서 특정한 계층, 즉 진지한 청취를 목표로 하는 소비자 취향이 아니라 모든 사람들을 수요자로 인식한다는 의미로 사용했음을 명확히 하고자 한다(이재희·이미혜(2010), 앞의 책, 24~25면.).

가 애호되던 시기다. 소수의 유명 명창들은 판소리의 계승과 부활을 위해 창작 작품을 발표했고, 이들은 일반 대중들에게 인지도가 높은 예술가들이었기 때문에 창작판소리의 존재를 알리는 데 이점이 있었다. 실제 박동실의 <열사가>와 박동진의 <충무공 이순신> 등과 같은 새로운 레퍼토리의 등장은 일반 대중들에게 강렬한 인상을 심어주었다.

그러나 이 시기의 작품들은 소수의 관객들 중심으로 향유되는 데 그치며 일반 대중들에게 폭넓게 소비되지는 못했다. 창작판소리의 확산에 한계가 있었던 이유는 무엇보다 공연 인프라가 부족했기 때문이다. 1970년대 이전 판소리가 공연될만한 민간 연행 장소는 브래태니커사의 감상회¹⁸⁴⁾ 외에는 거의 전무했고, 국공립 극장도 국립극장이 유일했다. 게다가 국립극장마저도 판소리를 포함해 다양한 국악 기악, 성악 공연을 균형 있게 올려야 했기 때문에 판소리 공연은 월 1~2회 수준에 불과했다.

1980~1990년대 도약기에는 대학생을 포함한 지식인층 중심으로 창작판소리가 향유되었다. 이 시기 정치적 혼란 속에서 임진택, 김명곤, 윤진철 등이 창작한 사회비판적 성향이 강한 판소리는 연주 시간이 짧고 사설이 한글로 직조되어 일반 대중들이 한결 다가가기 쉽게 느껴졌다. 다만 이 시기 창작판소리의 대다수는 묵직한 주제의식과 뚜렷한 이념을 지향하고 있어 남녀노소 모두가 즐기기에는 한계가 존재했다.

당시에는 국민소득 상승과 고등교육이 확대되면서 예술 수요가 증가했고 1978년 세종문화회관, 1988년 예술의 전당 등 국공립의 극장도 늘어나면서 공연 시장은 점차 확대되는 추세였다.¹⁸⁵⁾ 그러나 비가비의 창작판소리는 사회 비판과 풍자의 성격이 강했기 때문에 제한된 공간, 제한된 관객층을 대상으로 작품을 선보일 수밖에 없었다. 따라서 대중적

184) 브래태니커사의 판소리 감상회는 1974~1976년까지 총 100회가 개최되었다. 주로 명창 중심의 완창 무대를 선보였고 청중은 100명 미만이었다(최동현, 「문화변동과 판소리」, 『판소리연구』 31, 판소리학회, 2011, 443면.).

185) 이 시기 예술수요의 등장은 국민소득 상승과 고등교육 확대로 설명할 수 있다. 국내 1인당 국민총소득은 1977년 1,043달러 기록 후 첫 1,000달러 돌파 후 1983년 2,113달러, 1993년 8,402달러를 기록하는 등 높은 성장을 보였다. 더불어 1980년 졸업정원제 실시에 따라 4년제 대학졸업생이 급팽창했는데 이는 고학력자가 예술소비에 적극적이라는 점을 고려할 때 예술 수용 증가에 큰 영향을 미친다(용호성, 『예술경영』, 김영사, 2010, 70~71면.).

기반보다는 민중운동 정신에 공감하는 지식인층 청중들을 새롭게 포섭했다는 점에 의의가 있다.

2000년대 이후는 일상사에 관심을 둔 작품들이 다수 발표되었고 소비층의 저변이 일반 관객층으로 확장된 시기다. 또랑광대를 위시한 젊은 창작자들이 자유로운 소재와 사설로 무장한 작품들을 선보였고 문외한 관객들도 판소리를 쉽게 즐길 수 있었다. 대중의 카타르시스를 겨냥한 일부 작품들은 관객들의 호응에 힘입어 오랜 기간 여러 극장에서 재공연됨으로써 창작판소리의 상업적 흥행 가능성을 시사했다.

이 시기에는 국공립 공연장뿐 아니라 민간 설립 극장이 크게 증가했고¹⁸⁶⁾, 주5일 근무제 실시¹⁸⁷⁾에 따른 여가시간 확대로 공연시장이 폭발적으로 성장했다. 극장은 예술경영 시스템을 도입해 다양하고 수준 높은 공연들이 대거 무대에 올랐다. 대형 뮤지컬이나 상업성 짙은 연극들은 특히 많은 관객을 동원했고, 판소리의 경우에도 국악과 대중음악이 혼합된 크로스오버 장르들이 대중들의 높은 관심을 얻었다.

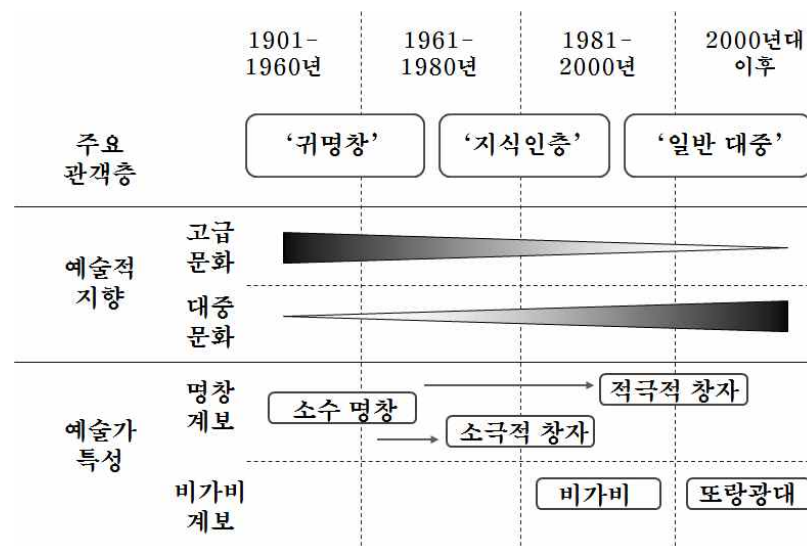


그림 8. 창작판소리 주요 소비층의 변화

186) 2000년부터 2010년까지 10년간 새로 개관한 극장은 300개가 넘는 정도로 공연장 설립이 크게 증가했다(예술경영지원센터 홈페이지 참조.).

187) 주5일제 근무제는 2005년 대기업에 처음 도입되어 현재 공공기관과 중소기업 등 대부분의 근로장에서 운영되고 있다.

판소리는 이제 시장의 선택에 맡겨져 있으며 현대 사회에서는 전통판소리와 창작판소리의 소비 구도가 예술성과 대중성 취향으로 어느 정도 양분되는 추세이다. 판소리의 시장 실패는 여전히 극복되지 않은 상황이지만 창작판소리를 통해 과거와는 다른 예술 수요층을 형성하면서 관객층을 확장하고 있다는 사실은 자명하다.

2.1.2. 작품 양식·소재의 다양화에 따른 대립적 해석 대두

공연예술 상품을 기획하거나 홍보할 때 작품의 관객을 단일한 집단으로 인식하기 쉽다. 관객들은 다양한 주체들로 이루어져 있고, 예술 소비에 영향을 미치는 요인이 복잡함에도 불구하고 관객을 동질적인 소비자 집단으로 파악하기 쉽상이다. 만약 예술 작품이 범람하는 시대에 관객층을 세분화하여 선택하지 않는다면 관객들의 관심을 불러일으키기 어렵다.

피스크(John Fiske)의 동일한 예술 작품이라 하더라도 다양한 소비자가 존재할 수 있다는 점을 가정하면서 ‘능동적인 수용자론(active audience)’을 제시했다. 이는 소비자들이 예술 작품에 대한 비평가의 주입식 해석에 만족하지 않고 나름의 의미를 스스로 취해 작품의 의미를 창조할 수 있다는 내용으로 과거 수용미학 이론과 궤도를 같이 한다.¹⁸⁸⁾

수용미학 이론가들은 예술 작품이 고정된 의미를 전달하는데 머물지 않고 수용자의 경험을 통해 다양한 의미가 활성화되어 완성된다고 파악했다.¹⁸⁹⁾ 야우스(Robert H. Jauss)에 따르면 예술 작품은 예술가가 아닌 수용자들의 ‘기대의 지평(horizon of expectation)’을 통해 완성하는데 기대의 지평이란 소비자들이 예술을 접할 때 자신의 성별, 나이, 계급과 같은 인구학적 요인뿐 아니라 사회적 네트워크, 개별적 특징으로부터 어떤 기대가 형성되고 이에 근거해 자신들만의 해석을 창출하는 방략이다.

어떤 소비자들은 서로 기대의 지평이 유사해서 상호간에 영향을 주고

188) John Fiske, *Reading the Popular*, New York: Routledge, 1989.

189) Robert H. Jauss, 장영태 역, 『도전으로부터의 문학사』, 문학과지성사, 2011, 177면.

받으며 인식을 공유하는 집단으로 묶을 수가 있는데 피쉬(Stanley Fish)는 기대의 지평이 유사한 예술 소비자 집단을 ‘해석적 공동체(interpretive communities)’라고 정의한다.¹⁹⁰⁾ 예술에 대한 의미가 특정 집단별로 다를 수 있다는 점에서 해석적 공동체는 예술을 사회학적으로 연구할 수 있는 풍부한 사유의 틀을 제공한다.¹⁹¹⁾

창작판소리에 대한 자못 상반된 관객들의 반응을 해석적 공동체의 개념으로 접근할 수 있다. 창작판소리는 판소리 내의 하부 장르로 정착되면서 다양한 의미와 해석이 점화되었다. 특히 다양한 소재와 현실적 주제의식을 표방하면서 판소리의 정체성을 둘러싸고 관객 간의 해석이 첨예하게 대립되었다. 현대 일상생활 속에서 대중들이 공감할 수 있는 내용을 판소리로 그려냈다는 긍정적 평가도 있었지만 한편으로는 기존에 쌓아왔던 전통판소리의 권위와 예술성을 심각하게 저해한다는 비난이 일었다.¹⁹²⁾ 이러한 논란은 창작판소리 도입기부터 현재까지 이어지고 있는데 대표적으로 논란이 일었던 사례로 박동진의 <예수전>과 박태오의 <스타크래프트>를 소개하겠다.

1969년부터 1972년에 걸쳐 발표한 박동진의 <예수전>은 기독교 방송 라디오 프로그램으로 기획되어 라디오를 통해 연속 창극 형식으로 발표되었다. <예수전>은 예수의 탄생, 고난의 행적, 죽음과 부활 등 예수의 일생을 담은 이야기로 구성되어 일반 대중들에게 성서와 판소리는 언뜻 상상하기 어려운 조합이다. <예수전>의 사설 중 주제의식이 드러나는 부분으로 이스라엘 백성들이 메시아가 부활함으로써 인류를 구원해 줄

190) Stanley Fish, *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge : Harvard University Press, 1980.

191) 래드웨이는 로맨스 소설이 정형화되어 있더라도 여성 독자층에 따라 다른 독서 전략과 해석이 존재함을 규명해 냈다(Janice A. Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, 1984.)

192) 창작판소리에 대한 예술성과 대중성의 논의, 작품에 대한 해석의 다양성 등은 다음 논문들에서 부분적으로 참조할 수 있다. 김연의 「창작판소리 발전과정 연구」; 김기형의 「창작판소리 사설의 표현 특질과 주제의식」; 김현주의 「창작판소리 사설의 직조 방식」; 박진아의 「스타대전 저그 초반러쉬 대목」; 김연의 「창작판소리 발전과정 연구」; 서우종의 『창작판소리 연구』; 신동훈의 「창작판소리의 새로운 길을 찾아서」; 유영대의 「20세기 창작판소리의 존재양상과 의미」; 윤중강의 「판소리의 유쾌한 이단아, 대중에게 손 내밀다」.

것이라고 염원하는 장면을 소개하면 다음과 같다.

“이렇게 빌고 기도드린 까닭은 이스라엘 백성중에서 새로운 임금 고시칸과 지역을 초월하신 만왕의 왕이시오. 영세의 구세주이신 메시아를 보내주신다는 약속을 믿음이라. 로마박정 말발굽 밑에서 짓밟히고 그 압搾이 세금 받이로 하여금 쥐어 짜일대로 짜이면서도 그래도 끈기있게 살아가는 것은 언제 메시아의 탄생이 있으실까 함이로구나(중략) 주님은 우리의 피난처요. 우리를 지켜주는 철옹성이여 그분을 의지해서 실패없고 그분을 거슬러서는 성공이 없네. 우리의 고역을 다 아시고 우리의 슬픔을 짐작하시어. 어둠이 오면 날이 밝고 또 슬픔이 지나가면 때가 오는 것이니 잠깐 더 참고 기다려보세. 아 메시아가 만일에 오신다며는 세계열강이 다 무엇이며 아 우리의 원수가 어디 있어 이 사람아.”¹⁹³⁾

사실을 보면 아니리와 소리로 이루어진 사실 속에 가사조의 어법을 구사하고 있어 판소리의 문체와 유사하지만 그 내용은 예수에 대한 추앙과 종교의식을 전면적으로 강조하고 있어 기독교 신앙인이 아니라면 쉽게 감상할 수 없다.

당시 한국기독교시청각교육국 국장인 조향록 목사가 작품을 의뢰했을 때 불교 신자였던 박동진은 처음에 제안을 거절했다고 한다. 그러나 라디오 방송의 파급력을 예감한 후 창작 작업이 착수 완성되었고 <예수전>이 라디오로 방송될 무렵에는 판소리의 퇴계(退溪)를 우려하는 독자들로부터 ‘도대체 성경을 무슨 타령으로 부르냐’라는 거센 비난과 항의가 이어졌다고 한다.¹⁹⁴⁾<예수전>의 창작배경과 청중의 반응에 대해 박동진은 다음과 같이 회상했다.

“아, 아니, 내가 어떻게 인류 성인 중의 한 분인 예수님을 창으로 한답니까? 결코 안 될 일이구만유. 벼락맞을 짓이지유.” 처음엔 극구 사양했다. 그러나 머리를 굴리며 생각해보니까 이보다 더 좋은 기회는 없

193) 박동진 『창작판소리 <예수전> CD』, SKC, 1988.

194) 임재해, 「‘굿모닝 Mr 퇴계’와 ‘판소리 퇴계’ 그리고 유교문화제(2)」, 『문화지킴이 임재해의 문화마당』, 2001.3.24.

을 것 같았다. 뭇이든 방송을 타면 인기가 높을 것이란 생각을 하고 무조건 대본을 받았다. (중략) 왼쪽 저고리 주머니에 원고를 넣은 채 뜨근 뜨근한 하나님의 아들 예수를 원고에서라도 따뜻하게 느낄 양 항상 두 손으로 품고 다녔다. <예수전>의 반응은 무서울 정도로 빠르게 퍼졌다. 전국 곳곳에서 감사 편지가 쇄도하고 교회 초청이 꼬리를 물로 줄을 섰다.¹⁹⁵⁾

작품에 대한 부정적 시각과 우려에도 불구하고 당시 전성기를 누리던 라디오 방송 청취자들과 교회 신앙인들의 격려에 힘입어 <예수전>은 전국의 교회와 학교를 순회하며 무려 500회 이상 공연을 이어갔다. 종교를 주제로 한 창작판소리가 신앙인 청중들을 상대로 대중적인 성공을 할 수 있다는 가능성을 보여준 사례였다.¹⁹⁶⁾



그림 9. 박동진의 창작판소리 <예수전> 관련 당시 신문기사¹⁹⁷⁾

2000년대 이후 소소한 일상을 판소리로 만든 단형 창작판소리 작품 역시 관객들의 해석이 엇갈리는 사례다. 2001년 발표된 박태오의 <스타대전>은 음원 파일로 추출되어 인터넷 상에서 자유롭게 공유되면서 수

195) 「무형문화재 박동진 장로 신앙간증(8)」, 『기독신문』, 1999.3.17.

196) 박동진은 <예수전>에 대한 청중들의 반응에 힘입어 <신약성서>, <구약성서>, <모세전>을 창작하게 되었다(강운정(2011)과 이유진(2009)의 앞의 논문 참조.).

197) 이창준, 「방송작가 주태익 이것이 인생이다. 판소리 성서 박서림·이희복·김광섭」, 춘하추동방송 블로그(2014.5.19.) 인용.

십만 건 가량의 조회수를 기록했지만, 예술적 완성도가 떨어지고 판소리가 단순한 유희거리로 치부되었다는 비판이 제기되었다.¹⁹⁸⁾ 약 12분에 남짓한 <스타대전>의 서사단락을 간략히 살펴보면 다음과 같다.

1) 2003년 3월 어느 봄날에 우리 동네 PC방 아저씨의 저그와 바다 건너 이웃나라 쓰메끼리상의 프로토스가 배틀넷 로스트 템플 맵에서 게임을 시작한다. 2) 오버로드가 경찰하러 가고 저그 여왕은 기지의 위치를 확인한다. 3) 오버로드가 돌아와 프로토스의 위치를 알리자 저글링으로 초반 러쉬를 준비한다. 4) 6 저글링이 프로토스 기지로 러쉬하다가 포톤캐논에 맞아 죽는다. 5) 프로토스가 질럿으로 러쉬하자 저그는 뮤탈리스크로 막는다. 6) 저글링 부대가 2차 러쉬한다. 7) 쓰메끼리상은 GG를 선언하고 승리한 저그들이 기뻐한다.¹⁹⁹⁾

박태오는 2001년 전북대학교 한국음악과의 졸업연주회 발표를 위해 창작 소재를 고르던 중 당시 젊은이들에게 선풍적인 인기를 끈 인터넷 상 전략 시뮬레이션 게임인 <스타크래프트>²⁰⁰⁾를 선택했다고 한다.²⁰¹⁾

인터넷 소비자들에게는 게임 속 캐릭터가 익숙해 작품을 쉽게 향유할 수 있었지만 기존 전통판소리 애호가들에게는 납득하기 어려운 과격적인 소재였다. 소리꾼은 영화 <매트릭스>에 나오는 주인공처럼 선글라스와 망토를 두르고 등장해 판소리 무대는 엄숙하고 진지할 것이라는 기대를 여지없이 깨뜨린다. 사실 역시 ‘프로토스’와 ‘저그’ 등의 전투 종족 이름, ‘러쉬’와 ‘저글링’ 등의 공격 방식 등은 온라인 게임을 경험하지 못했다면 전혀 이해할 수 없는 사실과 내용들로 구성되어 있다.

작품의 양식과 내용이 다양해지고 이에 따른 관객들의 해석이 불일치하자 일부 창작판소리는 모든 관객을 목표로 하기 보다는 특정 청중을

198) 박진아, 「<스타대전 저그 초반러쉬 대목>을 통한 창작판소리의 가능성 고찰」, 『판소리연구』 21, 판소리학회, 2006.

199) 7개의 서사 단락은 장단구성을 기준으로 구별했다.

200) 1998년 미국의 블리자드 엔터테인먼트가 제작한 게임으로 지구에서 버림받은 범죄자 집단 ‘테라’, 집단의식을 가진 절지동물 ‘저그’, 고도로 발달한 외계종족인 ‘프로토스’ 사이의 전쟁을 다루고 있다. 한국에서 2009년까지 세계 판매량의 40%에 해당하는 450만장이 판매되었다(「스타크래프트」, 『위키백과』.).

201) 「‘포랑광대 콘테스트’가 낳은 박태오-김명자씨」, 『동아일보』, 2003.9.25.

겨냥하기 시작한다. 특히 2000년대 이후 발표되는 작품들의 경우 소비자의 세분화가 주요한 경향으로 자리매김하게 된다. 애초에 작품에 관심이 많을 것으로 예측되는 특정 관객을 기획 단계에서부터 염두하고 만드는데 이때 소리꾼들은 진지한 판소리 애호가들의 비판을 감수하기도 한다. 창작의 핵심은 특정 소비자가 좋아할만한 사설과 음악을 만들어내는 것이다. 최근에 어린이를 위한 판소리나 여성들을 위한 판소리 작품이 늘어나는 현상도 이러한 맥락으로 볼 수 있다.

진은진은 어린이를 위한 창작판소리가 2000년대 이후 꾸준히 증가하고 있는 점을 주목했다.²⁰²⁾ 어린이 창작판소리는 주로 흥미와 교훈을 담지한 작품들이 많다. <햇님 달님>, <금도끼 은도끼>, <흑부리 영감>은 기존의 설화를 판소리에 맞게 각색하거나 현대적으로 개작했다. <강아지똥>과 <아기공룡 둘리>는 기존의 친숙한 동화나 만화 영화를 각색했고, <과자가>, <이상한 우리말>, <동희의 판소리 여행기> 등은 이해하기 쉬운 사설로 새롭게 만들어진 작품들이다.

<토끼와 거북이> 중에서: “옛날 옛날 토끼와 거북이가 살고 있었어요. 토끼와 거북이는 아주 좋은 친구랍니다. 토끼는 바람처럼 아주 빨랐고요. 거북이는 엉금엉금 느렸지요.”

<금도끼 은도끼> 중에서: “잘못을 깨달은 나무꾼 다시한번 열심히 일을 하여 마을에서 제일가는 부자가 되어 부모님께 효도하고 어려운 이웃 도와 행복하고 오래오래 잘 살았습니다.”

보다시피 작품은 어린이들에 익숙한 전래 동화의 내용을 다루고 있고 사설의 어투 역시 어린이들에게 구연동화를 들려주듯 이해하기 쉬운 설명조로 구성되어 있다. 이들은 기존의 동화를 각색한데다 교훈의 성격이 두드러져 예술작품으로 창작의식이 탁월하다고는 할 수 없지만 철저히

202) ‘아해소리’, ‘아이소리’, ‘동화 판소리’, ‘아동판소리’, ‘동가(童歌)’ 등으로 불리는 어린이 대상의 창작판소리는 ‘바닥소리’라는 단체로부터 시작되었는데 <토끼와 거북이>, <금도끼 은도끼>, <나라 구한 방귀 머느리> 등의 작품들이 있다(진은진, 「어린이를 위한 창작판소리의 현황과 특징」, 『판소리연구』 제25집, 판소리학회, 2008.).

어린이 관객의 눈높이에 맞게 만들어져 판소리를 쉽게 이해시킨다는 측면에서 의의가 더 높다고 할 수 있겠다.

한편 여성 청중들을 겨냥해 만든 창작판소리도 늘어나고 있다. 영웅이나 고뇌에 찬 인물을 부각해 무거운 주제의식을 전달하기보다는 평범한 여성들을 주인공으로 해 가벼운 해학과 유쾌함을 다루는 작품들이 많다. 여성 관객을 위한 판소리로는 <슈퍼덕 씨름대회출전기>, <슈퍼 마징가 며느리>, <캔디가>, <나라를 구한 방귀 며느리> 등이 대표적이다. 예를 들어 <슈퍼 마징가 며느리>는 마징가 로봇처럼 온갖 일을 요구당하는 현대 며느리의 고달픈 시집 생활을 짙막하게 그린 내용이다.

<슈퍼 마징가 며느리> 중에서: “나도 친정 가면 금쪽 같이 귀한 딸. 형님은 내가 시다바리, 부엌대기, 돈 안주는 파출부요? 배 터지게 맞아 볼라요? 남산만한 배를 향해 치고 때리고 피하고 치고 때리고 피하고, 원투 원투 원투 원투. 튼 시누 꼬떡없이 ‘하하하 야 간지럽다. 간지러. 시원하게 긁어봐라’ 슈퍼덕이 기를 모아 두 주먹에 힘을 주고, 헛차무적 마징가 주먹 발사! 쿵, 큰시누 고꾸라져 자는 듯이 누웠구나.”

이처럼 창작판소리가 목표로 하는 관객은 전통판소리의 관중들과 명백히 다른 방향으로 설정되어 있다. 창작판소리 예술가들은 현대인의 취향에 대해 깊이 이해하고 관심을 갖으려 노력하고 있다. 시장의 변화와 소비자의 취향을 고려하지 않으면 작품에 맞는 관객을 찾아낼 수 없기 때문이다. 창작판소리가 지향하는 문화는 세련되게 연마된 고급문화가 아닐 수도 있다. 그러나 설령 가벼운 주제와 심각하지 않는 내용이라 할지라도 창작판소리가 관객을 세분화하는 방식은 새로운 관객층을 개발하고 젊은 관객층 간의 유대를 강화하는데 적합하다. 다소 직설적이고 과격적인 화법, 젊은 층 관객들만 해독할 수 있는 어휘들은 현대 창작판소리 관객들을 파악하고 포섭할 수 있는 중요한 열쇠다.

2.2. 연행장소 다변화와 미디어의 활용

2.2.1. 실내극장 이외의 다양한 연행공간 모색

판소리라는 용어는 ‘판’과 ‘소리’가 결합된 말이다. ‘판’은 씨름판, 놀이판처럼 많은 사람들이 모여 무엇인가를 구경하거나 행동을 벌이는 장소로 판소리에서는 소리가 연행되는 공간을 의미한다.²⁰³⁾ 판은 단순히 연행공간뿐 아니라 판소리 수용자에 관해 중대한 의미를 함축하는데 판의 변화를 통해 판소리 관객의 흐름을 감지할 수 있기 때문이다.

공연예술이 펼쳐지는 연행 공간은 사회학적 배경과 긴밀하게 닿아있다. 이를테면 연행공간이 실내인가, 실외인가 또는 폐쇄형 공간인가 개방형 공간인가 등의 조건에 따라 판소리를 관람한 관객들의 신분과 사회적 위상이 판이하게 전개된다. 판은 조선시대부터 근대까지 사회적 변화를 거치며 많은 부침을 겪었고 현재까지도 무대에서 다양한 모색이 이루어지고 있다. 본 절에서는 전통판소리 연행 공간의 역사를 간략히 살핀 후 창작판소리가 출현한 다음 판의 양상과 주요 관객층이 역동적으로 움직이는 과정을 확인해 보겠다.

조선 후기 판소리는 일상생활과 밀접하게 연관된 곳에서 연행되었다. 이명진은 조선시대 판소리 공연 장소에 관한 기존의 방대한 연구들을 광장(廣場), 관아(官衙), 집(家), 방안(房內) 등 네 가지 공간으로 압축하며 이 공간들은 판소리 연행자와 청중 간의 거리가 가깝다는 공통점을 추출했는데 구체적인 내용은 다음과 같다.²⁰⁴⁾ 먼저 판소리는 처음 실외공간에서 시작되었다. 사방이 모두 열린 광장에서 줄타기, 땅재주, 상간²⁰⁵⁾ 등의 다양한 연회와 함께 연행되었다. 현재의 판소리와 동일하게 창자는 일어서서 노래를 하고 고수는 앉아서 반주를 넣었다. 옥외 공연이다 보니 연행을 관람하는 청중 역시 신분 제한이 없이 양반부터 중인, 일반

203) 최동현, 『판소리 길라잡이』, 민속원, 2009, 10~11면.

204) 이명진, 「연행 공간에 따른 판소리의 변화양상 연구」, 『민속연구』 29, 안동대학교 민속학연구소, 2014, 155~194면.

205) 솟대에 기어오른 광대가 재주를 피우는 종목.

서민까지 누구나 관극이 가능했다. 그러나 판소리가 귀족문화로 변화함에 따라 연행공간이 실외에서 실내로 이동한다. ‘관아’의 경우 연회석에서 관리나 벼슬아치들이 나랏일과 함께 연회나 축하연을 벌이며 판소리가 연행되었다. 그러나 관아에는 출입 제한이 있어 판소리를 관람할 수 있는 청중들이 한정되었다. 이어 판소리 향유 문화가 양반들에게로 확산되고 과거급제 축하잔치인 문희연(聞喜宴)이 열리는 ‘집’은 중요한 연행공간으로 자리 잡았다. 19세기 후반에 오면 연행 장소가 다시 ‘방안’으로 옮겨지는데 줄타기, 땅재주 등 야외 연회 종목이 빠지게 되면서 판소리 연행 시간은 더 길어지고 전문화 되었다. 실내 공간은 소리의 분산을 차단함으로써 아늑한 분위기를 조성해 보다 집중적으로 판소리를 감상하기에 적합했다. 즉 무대의 규모는 축소된 반면 관객이 감상할 수 있는 소리의 질은 향상되었다.

20세기 들어 개화와 국권침탈로 사회적 격변을 거치며 판소리의 연행공간은 커다란 변화를 맞아 전문적 공연이 가능한 ‘실내극장’ 형태로 전환되었다. 1902년 설립된 최초 서구식 극장인 협률사는 고종황제 등극 40주년 행사와 더불어 황실 재정을 확보하기 위한 용도로 사용되었다.²⁰⁶⁾ 협률사는 애초 귀빈을 접대하기 위한 연행 공간이었지만 러일 전쟁으로 문을 닫기 전 대중들을 위한 공연장으로 활용되었고 1910년대 극장의 화려한 황금기를 누리는 동안 가장 중요하게 연행된 종목은 다름 아닌 판소리였다.²⁰⁷⁾

판소리 연행은 이후 동대문 근처의 광무대, 종로의 단성사, 낙원동의 장안사, 사동의 연흥사 등이 무대와 객석이 뚜렷하게 분리된 극장 중심으로 전개되었고 공연 관람은 표를 구매할 여력이 있는 사람들로 한정되었다. 당시에는 판소리뿐 아니라 여러 사람이 분창을 하는 초보적 형태의 창극이 등장해 대중들의 호기심 속에 극장 공연의 붐이 일어나기 시작한다.²⁰⁸⁾

206) 협률사는 공연장과 공연단체를 모두 지칭하는 용어로 공연단체 명칭이 공연장을 가리키는 명칭으로 확대되었다. 궁내부 회대의 설립과 함께 결성된 협률사는 궁내부 회대의 전속 공연단체와 같은 형태로 운영된 것이다(이태화, 「20세기 초 협률사 관련 명칭과 그 개념」, 『판소리연구』 24, 2007, 285~286면.).

207) 박노현, 「극장의 탄생」, 『한국극예술연구』 19, 한국극예술학회, 2004, 11~12면.

극장의 예술로 자리를 잡아가는 1910년대부터 판소리는 서서히 내리막길을 걷기 시작한다. 폐쇄된 형태의 극장은 마치 관객과의 단절을 의미하는 것처럼 느껴졌다. 정부 수립 이후 국가 형성을 위한 최소한의 문화적 기반이 조성되면서 1950년 최초의 국공립 공연장인 국립극장이 개관되었고 1962년 국립창극단, 국립무용단이 창단되었지만 판소리에 대한 관객들의 호응은 사그라진 상태였다. 더군다나 당시 정부 소속기관이었던 국립극장은 전문적 예술경영의 운영형태를 띠지 못하고 예산, 조직 관리에 있어 여러 문제점을 드러내어 판소리의 쇠락을 가속화시켰다.²⁰⁹⁾

1964년 무형문화재 제도 도입 이후 판소리는 국립극장 소극장, 국립국악원 등 국공립 극장에서 주로 완창발표회 형식으로 이루어졌다.²¹⁰⁾ 1968년 박동진에 의해 처음 시작된 완창발표회는 판소리의 원래의 모습을 회복하기 위한 움직임으로 당시 도막소리로 공연되던 관행과 다른 것으로 판소리계 공연양식의 대대적인 변화를 가져왔다. 민간 극장 차원에서 판소리 완창 공연을 이어갔는데 특히 1974년부터 1978년까지 동아일보와 브리태니커 주최로 브리태니커벤트회관에서 매주 금요일 총 100회 개최된 ‘브리태니커 판소리 감상회’²¹¹⁾는 판소리 전용 극장이 부족한 상황에서 판소리 연행의 갈증을 해소해주었다.²¹²⁾

1980년대 창작판소리가 적극적으로 모색되던 시기, 소리판에는 근대 초기와는 질적으로 다른 새로운 변화가 일어났다. 당시 창작판소리는 정권에 반대하거나 사회현실을 비판하는 내용이 많았기 때문에 정부가 설립한 국공립 극장에서는 공연이 어려웠고 정상적인 방식으로는 관객들을 모을 수가 없었기 때문에 대안적 연행 장소를 물색해야만 했다.

208) 유민영, 「개화기의 근대극 태동」, 『근대한국공연예술자료집 1』, 단대출판부, 1984.

209) 예컨대 1966년 대폭 삭감된 예산으로 인해 자체 공연을 줄이고 전적으로 대관에 의존했고 극장장의 교체가 잦은데다 전속 단원들도 낮은 보수로 인해 대폭 축소(31명에서 18명)되어 총체적 위기에 봉착했다(유민영, 『한국근대극장 변천사』, 태학사, 1984, 368면.).

210) 완창판소리 발표는 현재에까지 꾸준히 명맥이 유지되고 있는데 최근에는 국립극장에서 연간 8회씩 토요일에 공연이 개최되고 있다.

211) 최동현(2011), 앞의 논문, 443면.

212) 현재 완창판소리 공연은 국립극장 외에 다른 무대에서는 거의 찾아볼 수 없다. 국립극장에서는 1년에 약 8편 가량의 완창판소리 공연을 펼치고 있다.

당시 임진택은 기존 극장의 대안으로서 비정형 연행 공간에서 창작판소리 공연을 시도한다. 서울의 카페 소극장인 명동의 카페설파, 충무로의 쌀롱데아뜨르, 서대문의 말뚝이소극장, 신촌의 우리마당과 시민소극장, 명동의 카페설파, 동숭동의 돌북때의 춤 등이 대표적인데 당시 젊은 지식인층으로 인식되었던 대학생들이 모이는 소규모 극장에서 작품을 선보였다. 이들 문화공간은 비록 정교하게 설계된 극장은 아니었지만 작게는 40평에서 80평의 규모에 150명에서 250명의 인원을 수용하는 곳으로 판소리를 감상하는 데에는 부족함이 없는 적당한 규모였다.²¹³⁾

청소년이나 일반 대중들이 누구나 참여해서 소리를 즐길 수 있는 공간도 창작판소리의 주요 무대가 되었다. 전국 각 대학의 극장이나 축제마당, 지방의 역 광장뿐 아니라 명동성당 대강당, YMCA 등 대규모 인원 운집이 가능한 곳에서 대중들과 폭넓게 만나는 장을 만들어 갔다. 이처럼 1980년~1990대 정형화되지 않은 곳에서의 연행은 판소리가 다시 ‘광장의 예술’로 회귀되는 반환점이 되었다. 실내 공간에 파묻혀있던 판소리가 열린 공간에서 대중들과 함께 호흡하며 현장성 높은 예술로 다시 살아나기 시작한 순간이었다.



그림 10. 신촌의 시민소극장과 민예극장²¹⁴⁾

2000년대 판소리 연행 공간은 또랑광대들의 등장과 함께 본격적으로 ‘거리소리판’ 형식으로 발전되었다. 대표적으로 2002년 5월 19일(음력 4

213) 「부담없는 文化空間 카페 소극장」, 『동아일보』, 1985.4.23.

214) 「소극장 開館 봄...舞臺가 넓어진다」, 『경향신문』, 1985.09.16.; 「新村일대 文化마당으로 탈바꿈」, 『매일경제』, 1985.07.11.

월 8일) 종로와 인사동, 지하철 안, 조계사 등에서 벌인 ‘번개소리판(벼락 소리판)’이 있는데 특히 인사동 거리소리판이 가장 유명하다. 인사동은 남녀노소를 막론하고 외국인 관광객까지 수많은 인파로 인산인해를 이루는 관광 명소였기 때문에 길거리 판을 연행하기에 최적의 장소였다. 거리소리판 연행자들의 의상은 한복이 아니라 반소매 티셔츠, 찢어진 청바지, 반바지 등 평소 사람들이 입는 옷들로 말 그대로 기존 판소리의 엄숙함으로부터 벗어난 자유로운 연행을 추구했다.²¹⁵⁾

거리소리판은 매주 한번 혹은 한 달에 한번 정도 연행 판을 벌였고, 소리판에는 십여 명부터 수십 명의 관중들이 모였다. 정식 무대가 아닌 만큼 소리꾼들은 특별한 음향장치를 사용하지 않고 있는 그대로의 모습으로 짧은 도막소리를 선보였다. 여러 지역을 대표하는 각 팀별로 소리판을 벌이고 행사가 끝난 뒤 모두 인사동에 모여 청중들과 함께 막걸리와 김밥을 나누어 먹음으로써 대동놀이적 성격의 뒷풀이로 마무리를 했는데, 김기형은 거리소리판 공연의 형식이 “마치 1980년대 기동력 있게 이동하며 직접 시민을 찾아나서는 가두행진 시위의 형식을 따른다.”고 했다.²¹⁶⁾

인사동 거리소리판은 2000년대 창작판소리를 상징하는 연행의 공간이면서 동시에 창작판소리를 활성화시키는 기폭제 역할을 했다. 국립극장이나 국립국악원 등 공식적 무대에 서기 어려운 젊은 예술가들에게 야외 공간은 자신들의 끼와 재능을 마음껏 발산할 수 있는 공간이었다. 거리 무대에서는 정해진 대본 없이 자신의 소리를 실험해보고 관객들의 호응을 즉각적으로 살필 수 있기 때문이다. 거리소리판은 근래에는 자취를 감추게 되었지만 현장감 넘치는 연행으로 관객들과 즉흥적으로 호흡하면서 판소리의 본질인 살아있는 ‘판’의 의미를 새롭게 각성할 수 있는 기회를 마련했다.

215) 이명진(2014), 앞의 논문, 180~184면.

216) 인사동 거리소리판은 또랑광대 콘테스트 기획 주체들이 서울에서도 판을 벌이는 게 좋겠다고 의견을 모아 추진되었다. 공연 작품들은 김명자 <캔디타령>, 김정은 <흑부리 영감>, 류수곤 <햇님 달님>, 박애리 <토끼와 거북이>, 박태오 <스타크래프트가>, 이규호의 <똥바다>, <예수전>, 이자람 <미션, 효순을 위한 추모가> 등이 있다(김기형(2004), 앞의 논문, 180~184면.).



그림 11. 인사동 거리소리판의 창작판소리 공연

2000년대 이후 창작판소리는 실내 극장에서의 공연도 크게 증가했다. 여가 시간과 경제적 여유를 얻은 예술 수요층이 증가하면서 예술시장 규모가 확대되고 공연 인프라가 급증한 게 큰 영향을 미쳤다. 이 시기 정부 주도의 국공립 극장뿐 아니라 민간의 공연장도 많이 설립되다. 민간의 공연장은 기업의 문화마케팅의 일환으로 시작되었다. 기업은 브랜드 이미지 제고와 고객 만족의 차원에서 자체적으로 문화재단을 설립한 후 공연장 인프라를 확장해 나갔는데 LG 아트센터, 두산 아트센터, 금호아트홀, GS 예울마루, 롯데 콘서트홀, LIG 아트홀 등이 2000년대 이후 설립된 공연장이었다.

민간 극장은 국공립 극장에 비해 탈장르적 공연을 자유롭게 수용한다. 이를테면 과거 정부 주도의 공연장 중 국립극장과 국립국악원이 전통음악을 지향하고, 세종문화회관과 예술의전당이 클래식과 오페라에 집중함으로써 극장과 공연 장르 간의 관계가 고착되었다. 그러나 민간 극장은 특정 장르를 고집하기 보다는 관객의 수요와 관심에 따라 유동적으로 공연작품을 무대에 올렸다. 따라서 판소리 작품이라 하더라도 현대 소비자의 취향에 맞는다면 얼마든지 관객들과 만날 수 있었다.

특히 두산 아트센터와 LG 아트센터는 창작판소리 예술가들의 실험적 작품이 잉태되는 중추적 산실이 되기도 했다. 이들은 국공립 공연장들이 창작판소리 공연에 대해 미온적 태도로 주저하는 동안 과감하게 젊은 예술가들을 적극적으로 지원했다. 두산아트센터는 2009년에 <사천가>를, 2014년에는 <추물/살인>을 지원했고, LG 아트센터는 2011년 <억척가>를 지원했다.

최근에는 과거 판소리의 연행 장소였던 ‘집안’을 무대로 하는 움직임이 활발하다. 고급 판소리 문화를 대변하는 19세기의 사랑방 혹은 풍류방을 유사하게 재현하기 위해 한옥마을에서 공연을 여는 것이다. 한옥마을은 전통 공간의 자연스러운 음향과 아늑한 정취를 동시에 느낄 수 있다. 또한 무대가 되는 대청마루는 소리꾼과 관객들의 거리를 밀착하여 더 진지하고 집중적인 감상이 가능하다.

한옥 마을에서의 판소리 공연은 2011년 전주대사습놀이 자연친화적 축제로 경연대회 분위기를 전환하면서 주목받았다.²¹⁷⁾ 참가자들 간 경쟁이라는 무거운 경연대회 분위기를 관객과 함께 즐기는 축제로 쇄신하려는 의도였다. 이제는 전통과 창작을 구분할 것 없이 많은 판소리 공연이 한옥마을에서 열리고 있다. 전주를 비롯해 북촌, 경주, 안동 등 한옥이 조성된 공간에서 판소리 공연이 수시로 무대화되고 있다. 근래에는 극장 자체를 설계하거나 리모델링할 때 처음부터 한옥 마을을 표방하기도 한다. 2010년 이후 설계된 세종문화회관 산하의 남산골 국악당과 국립국악원의 풍류사랑방 역시 한옥의 음향을 표방하여 만들어진 실내 극장이다.²¹⁸⁾



그림 12. 한옥마을의 판소리 공연(전주 학인당, 북촌 한옥마을)

이명진의 연구 내용을 참조하자면 판소리 연행 공간은 전통판소리와

217) 유영대, 「전주대사습놀이의 전통과 콘텐츠의 확장」, 『한국학연구』 37, 고려대학교 한국학연구소, 2011, 192~193면.

218) 2007년 개관한 남산골한옥마을 서울 남산국악당은 300석 규모로 음향기기가 없이 어느 좌석에서나 균일한 판소리 성음을 즐길 수 있도록 설계되었다. 2013년 문을 연 국립국악원의 풍류사랑방은 한옥을 재현한 무대 구조로 역시 마이크와 스피커를 쓰지 않는 자연음향 공간을 지향한다.

창작판소리를 막론하고 관중의 ‘접근성’을 결정짓는 핵심적 요인이다.²¹⁹⁾ 양반의 방중이나 서양식 실내극장 등 닫힌 공간에서는 ‘관객이 직접 찾아가는 공연’으로 판소리에 대한 식견이 높은 청중들이 주요 관객들이다. 따라서 완창 형식의 집중적 청취가 가능한 판소리들이 주로 연행되었다. 반면 광장이나 거리소리판 등 열린 공간에서는 ‘청중을 찾아가는 공연’을 펼치며 소리꾼과 관객 사이를 밀착시킨다. 이곳에서는 불특정 관객을 대상으로 하기 때문에 도막 소리 혹은 짧은 창작판소리 작품들이 선호되었다.

흥미로운 점은 창작판소리의 연행 공간의 변화 양상이 전통판소리의 발자취를 어느 정도 답습한다는 점이다. 18세기 이전 ‘실외 非극장’에서 시작된 전통판소리가 19세기 ‘실내 非극장’으로, 20세기 이후 ‘실내 극장’으로 이동되었다. 창작판소리는 ‘실내 극장’에서부터 시작되었지만 최근 ‘실외 非극장’으로 이동하면서 과거의 판의 모습을 닮아가고 있다. 이를 도식화하며 다음의 그림처럼 요약된다.

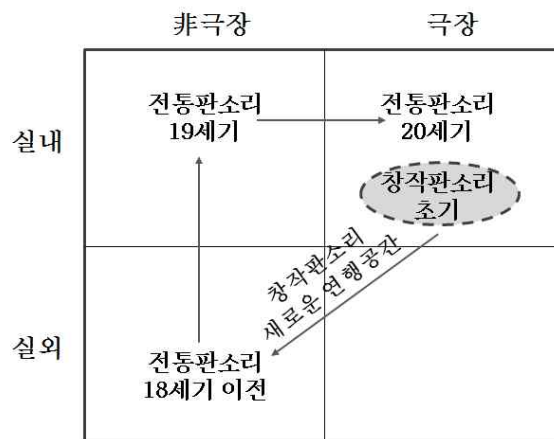


그림 13. 판소리의 연행공간의 변화 양상

219) 이명진에 따르면 판소리 연행공간은 ‘열린 구조(조선 후기) → 닫힌 구조(근대) → 열린 구조’로 회귀(현대)로 이동되었다고 설명한다(이명진(2014), 앞의 논문 참조.).

2.2.2. 미디어를 매개로 한 간접 향유와 소통

일반적으로 새로운 매체는 더 많은 대중들이 예술을 향유할 수 있는 기회를 제공한다.²²⁰⁾ 특히 공연예술은 시공간의 제약으로 인해 많은 관객을 유입하는 데 한계가 있지만 음반, 라디오, TV 방송 등의 매체는 현장에 올 수 없는 관객층을 가상의 무대 앞으로 운집시킬 수 있다. 최근 공연예술계에서는 전통적 매체뿐 아니라 디지털 미디어의 활용을 통해 관객과의 접점을 확장하고 있다. 디지털 미디어 환경에서는 각종 스마트폰 기기를 통해 더욱 손쉽게 공연을 접할 수 있고 인상적인 공연 장면을 지인들과 함께 공유하기도 한다.

일부는 디지털 공간에서 공연 콘텐츠가 무차별적으로 확산될 경우 예술가들이 저작권을 침해 받고 창작 의욕이 상실될 수 있다고 경고한다. 그러나 최대한 다수의 관객들을 끌어안고 싶은 예술가들에게 미디어는 더 이상 선택이 아닌 필수 사항이 되어버렸다. 유명한 공연 예술가들은 뜨거운 갈채를 받았던 공연 실황을 매체에 의도적으로 공개함으로써 자신의 실력을 검증받는다. 반면 무대에 설 기회가 없는 신진 예술가들은 저비용 매체로 전파를 타고 단숨에 스타가 될 수 있는 기회를 꿈꿀 수도 있다.

사실 대부분의 매체는 공연예술의 현장성을 완벽하게 재현하지 못한다. 그러나 이러한 단점에도 불구하고 매체는 ‘문화자본(cultural capital)’을 확산시키는 데 많은 기여를 해왔다. 문화 자본은 경제적 능력을 경제 자본(economical capital)이라고 부르는 것과 비슷한 맥락으로 이해된다. 부르디외는 문화자본이 문화예술을 즐기고 공유할 수 있는 능력을 의미하며 주로 ‘교육’과 ‘사회적 관계’를 통해 형성된다고 주장했다.²²¹⁾

220) 매체(medium)와 미디어(media), 매스미디어(mass media) 등의 용어는 종종 혼동을 유발한다. 매체는 커뮤니케이션의 수단이자 예술적 매개물로 보통 하드웨어에 기반한 물건을 주로 떠올리지만 반드시 첨단기술을 필요로 하지는 않는다. 미디어는 매체의 복수형으로 주로 라디오, 텔레비전, 영화 등을 뜻하며 매스미디어는 다수의 수용자들에게 접근하도록 만들어진 매체를 뜻한다(Marita Sturken & Lisa Cartwright, 윤태진·허현주·문경원 역, 『영상문화의 이해』, 커뮤니케이션북스, 2006, 144~145면.).

221) 부르디외는 문화생활 능력을 상징하는 문화자본이 경제적 능력, 사회적 위상

문화예술을 보고 느끼는 것으로 그치지 않고 왜 일종의 능력으로 인식하는 걸까. 공연예술은 대표적인 경험재(experience goods)로서 소비자가 반드시 경험해야만 그 진가를 알 수 있다. 예술 경험은 직접적 관람이 아니어도 가능하다. 간접적인 경로를 통해 예술을 체험하면 일정 수준으로 지식과 취향이 축적되어 문화자본이 형성된다. 이러한 의미에서 텔레비전과 라디오, 인터넷 등의 매스미디어는 많은 소비자들에게 예술을 보고 들을 수 있는 통로를 열어주어 문화자본을 형성시킨다.²²²⁾ 언젠가는 극장의 열혈 관객이 될 지도 모르는 잠재적 소비자에게 공연을 제대로 즐길 줄 아는 심미안을 기를 수 있게 해주기 때문이다.

판소리는 본래 ‘판’이라는 연행 장르로 입지가 탄탄한 예술이었지만 음반과 라디오, 방송, 인터넷 등 시시각각 출현하는 매체의 변화를 맞이해야 했다. 전통판소리에서 창작판소리까지 다양한 매체가 연행 감상의 대안으로 자리 잡으면서 문화자본을 형성하고 관객 접점을 확대해가는 과정을 살피도록 한다.

근대 이후 레코드 매체의 도입은 전통판소리의 향유방식에 큰 변화를 가져왔다. 1907년부터 시작된 판소리 녹음은 1930년대~1945년까지 유성기의 보급과 함께 급속도로 늘었고 수많은 음반이 발매되기 시작했다.²²³⁾ 유성기 음반의 출현은 소수의 애호가 중심으로 형성되었던 판소리 예술이 급속도로 대중화, 상품화되는 계기를 만들었다. 판소리를 들으러 공연장에 가지 않아도 실내 공간 혹은 길거리에서 흘러나오는 유성기를 통해 쉽게 접할 수 있다.

일부 유명 명창들은 거액의 계약금을 받고 음반을 발매했고 대중들의 엄청난 호응을 얻은 음반들도 나왔는데 발매 당시 120만 장이 판매된 임방울의 ‘쑥대머리’ 음반이 대표적이다.²²⁴⁾ 레코드의 인기는 관객들이 판

등과 교환될 수 있다고 주장한다(Pierre Bourdieu, What Makes a Social Class? On the Theoretical and Practical Existence of Groups, *Berkeley Journal of Sociology*, 32, 1987, p. 1~7.).

222) Charles M. Gray, *Turning on and tuning in: Media participation in the arts*, National Endowment for the Arts, 1995.

223) 1945년 이전 국악 음반의 종류는 6000종이 넘고, 이 중 판소리 음반은 20%로 가장 많은 비중을 기록했다(서유석(2011), 앞의 논문, 192~193면. 재인용).

224) 박황, 『판소리소사』, 신구문화사, 1974, 143~144면.

소리를 즐기는 방식을 대폭 변화시켰다. 청취를 위한 감상용 성향이 강조되면서 소리와 기교 중심으로 향유 방식이 전환된 것이다. 또한 유성 음반의 등장은 레퍼토리의 변화도 가져왔다. 당시 음반들은 기술적 한계로 유성기 음반에 담을 수 있는 시간은 앞뒷면 3분씩 총 6분 내외로만 허용되었기 때문에 완창이 아닌 짧은 도막소리 연주만이 가능했다. 도막 소리는 주로 각 바탕의 대표적인 대목이 주로 녹음되었는데 사랑가는 32종, 쑥대머리는 17종, 범피종류 14종에 이르렀다.²²⁵⁾ 녹음된 레퍼토리들은 관객들의 감정이입하기 좋은 쉬운 노랫말과 구슬프게 심금을 울리는 계면 가락 등이 대부분이다.²²⁶⁾

1950년대 말 스테레오 도입과 함께 1시간 이상 생생한 음질로 기록이 가능한 LP 레코드가 등장했고, 1980년대 초부터는 선명한 음질의 CD가 보편화되었다. 재생 시간과 음질이 향상됨에 따라 수 시간에 달하는 판소리 완창 녹음이 가능하게 되었다. 도막소리 위주의 판소리 녹음에 갈증을 느낀 소리꾼들은 앞다투어 전성기 시절의 음성을 녹음했는데 다섯 바탕을 모두 녹음한 박동진을 비롯해 성우향, 조상현, 오정숙, 안숙선, 성창순 등 많은 무형문화재 명창들과 이수자들이 완창 음반을 적극적으로 발매했다. 판소리 명창들이 LP 레코드와 CD 등으로 음반을 남기게 되면서 관객들은 명창들의 완창 판소리 공연을 쉽게 감상할 수 있었다.

창작판소리 예술가들도 작품을 발표하면 의례적으로 음반을 취입했다. 1980년대 이후 일부 작품을 제외하고 대부분의 창작판소리는 LP뿐 아니라 카세트테이프, CD 등의 포맷으로 출시했다.²²⁷⁾ 이들은 지구레코드,

225) 박황(1974), 앞의 책, 118~120면.

226) 성기련, 「유성기 음반을 통해 본 당대 판소리 향유층의 미의식」, 『판소리연구』 30, 판소리학회, 2010, 188면.

227)



그림 14. 임진택 판소리 카세트테이프와 CD 자켓 이미지

서울음반, 신나라, SKC 등 당시 국내 대형 음반 제작사와의 계약을 통해 창작판소리 음반을 발매했다. 과거 작품들에 비해 최근의 창작물은 연주시간이 다소 짧아 다수의 작품이 한 장에 수록되는 경향이 있다. 예컨대 박동진의 경우 <예수전>, <충무공 이순신>은 편집본이었음에도 불구하고 3~5장의 음반으로 발매되었다면 바닥소리의 음반은 <토끼와 거북이>를 포함해 무려 12개의 작품을 수록하고 있다.

표 6. 주요 창작판소리 CD 취입 현황²²⁸⁾

창자 및 작품	발매 연도	제작사/기획사
박동진 <충무공 이순신>	1973년/2006년 재발매	지구레코드
박동진 <예수전>	1988년/2005년 재발매	SKC
이성근, 정순임 <열사가>	1993년	신나라
은희진, 안숙선, 김수연 등 <그날이여 영원하라>	1993년	신나라
임진택 <오적>, <소리내력>	1994년	서울음반
임진택 <뚝바다>	1994년	서울음반
임진택 <5월 광주>	1994년	서울음반
오갑순 <부처님전>	1996년	대도레코드
오정숙 <유관순전>	1999년	신나라
박태오 <스타대전>, 김명자 <슈퍼맥 씨름대회 출전기>	2003년	Ggum/ 전주산조예술제
김해람 <아기공룡 둘리> 외 4곡	2004년	KBS 미디어
또랑광대 <월드컵가> 등 7곡	2005년	악당이반
바닥소리 <토끼와 거북이> 외 12곡	2006년	바닥소리
김연 <서동가>	2006년	전북민예총
이용수 <왕과 장금>	2007년	신나라
바닥소리 <닭들의 꿈, 날다>	2010년	바닥소리
이용수 <치우천황 탁록대첩>	2010년	신나라
김수연 <첫사랑>	2010년	Heritage Gramophone
이용수 <예수 수난복음>	2012년	태정커뮤니케이션
유정민 <날아라 에코맨>	2013년	미러볼 뮤직
성창순 외 <순교자 이차돈>	2014년	청강정철호 전통예술진흥회
안숙선, 김수연 <맹골도 앞바다의 깊은 슬픔>	2015년	Heritage Gramophone

228) 정창관의 국악 CD 음반 세계 홈페이지, <<http://www.gugakcd.kr>>; 국악음반박물관 홈페이지, <www.hearkorea.com>.

음반은 위력적인 파급력을 보유하고 있지만 소비자가 일정한 돈을 지불하여 구매하지 않으면 매체로서의 영향력이 한정적이다. 오히려 다수의 대중들을 상대로 창작판소리의 확산에 일조한 매체는 ‘라디오 방송’이었다. 동아방송(DBS)은 다양한 전통음악을 보존한다는 취지로 민요와 시조, 기악 등을 녹음하였고 판소리 녹음도 다수 남겼다.²²⁹⁾ 기독교 방송에서는 판소리의 전파와 선교를 목적으로 성서판소리를 소리꾼들에게 의뢰해 발표하였다. 소리꾼 중 박동진이 특히 라디오 방송에 열정을 보였는데 동아방송을 통해 <치악산>을, 기독교방송을 통해 <예수전>을, TBC에서는 <충무공 이순신>을 각각 소개했다.

2000년을 기점으로 디지털 음원이 보편화되면서 음반 산업은 CD에서 음원으로 빠르게 전환되었다.²³⁰⁾ 음원은 청취자가 음원을 구매해 듣지 않으면 수익이 발생하지 않는 구조일뿐더러 인터넷 상에서 무료로 공유되는 경우가 대부분이다. 따라서 이 시기 음반으로 작품을 공개하는 것은 상업적 수익을 목표로 하기 보다는 자신의 창작품을 새로운 관객층에게 소개하거나 예술가 스스로 작품에 대한 기록의 수단으로서 인식하게 타당할 것이다.

한편 2000년대 이후에는 인터넷 채널이 예술 소비의 주요한 매개체로 부상한다. 창작판소리 분야에서도 인터넷은 예술 소비 방식에 많은 영향을 끼쳐 많은 판소리 예술가들이 소셜미디어를 활용해 공연장을 직접 찾지 못하는 소비자들에게 작품을 소개하고 있다. 유튜브, 페이스북, 트위터, 블로그 등 소셜미디어의 위력이 높아지면서 대부분의 공연예술기관들은 여러 개의 계정을 자체적으로 운영하여 집객을 하고 있다. 그러나 소셜미디어는 재정 상황에 한계가 있는 개인 예술가 혹은 소규모 예술단체에도 유용하다. 간단한 촬영 도구와 프로그램만 있다면 공연 실황을 편집하는 작업이 어렵지 않고 한번 게시된 동영상은 네트워크를 통해 무한대로 퍼져나갈 수 있다.

이외에도 최근에는 팟캐스트가 새로운 소셜미디어 공연 플랫폼으로 각광받고 있다.²³¹⁾ 인터넷을 통해 다양한 콘텐츠를 구독하는 방송 형태

229) 이유진(2014), 앞의 논문, 91~95면.

230) 2003년 기준 국내 음반시장은 온라인 음원 비중이 CD 판매량을 뛰어넘었다.

로 처음 등장할 때는 아이팟에만 사용이 한정되었지만 mp3와 동영상 플레이어, PMP(Portable multimedia player)²³²⁾로 확대되었고 현재는 스마트폰으로도 이용이 가능하다. 팟캐스트 역시 저비용 미디어로 청취자뿐 아니라 방송제작자들에게도 편의성이 뛰어난 편이다.²³³⁾

박태오의 <스타대전>, 타루의 <판소리 햄릿 프로젝트>, 이자람의 <억척가> 등은 소셜미디어를 통해 작품을 공개하며 세간의 화제를 얻은 작품들이다.²³⁴⁾ 판소리 동영상은 K팝 등 대중음악처럼 폭발적인 조회수를 기록하지는 않았지만 10대와 20대 관중들이 쉽게 접할 수 있는 기회를 제공해 판소리의 저변이 확대될 수 있는 가능성을 보여주었다. 온라인을 통해 공연을 검색하고 시청한 사람 중에는 실제 공연을 관람하는 관객도 많기 때문에 소셜미디어는 판소리를 처음 경험한 관객들을 공연장으로 이끌 수 있는 유인책으로 작용할 수 있다.²³⁵⁾



그림 15. 박태오와 타루의 소셜미디어 동영상

온라인 공간에서는 동영상 배포를 통한 작품 소개뿐 아니라 커뮤니케이션 활동도 다각적으로 시도된다. 창작판소리는 주로 젊은 예술가들의

231) ‘팟캐스트(Podcast)’는 애플의 음원 재생기인 아이팟(iPod)과 방송(Broadcast)가 결합된 단어다.

232) PMP(Portable multimedia player)는 음악과 동영상 재생, 디지털카메라 기능을 갖추고 있으며 저장 용량 역시 뛰어나다(「PMP」, 『두산백과』).

233) 팟캐스트는 방송 중에 실시간으로 청취자가 의견을 제공할 수 있어 제작자와 청취자 간의 상호작용도 뛰어난 미디어로 평가받고 있다.

234) 박태오의 <스타대전>과 박애리의 <토끼와 거북이>는 유튜브에서, 이자람의 <억척가>는 네이버 팟캐스트에서 현재 1만~2만 조회수를 기록하며 꾸준히 인기몰이를 하고 있다.

235) Charles M. Gray(1995), 앞의 책.

공동창작 방식으로 이루어졌기 때문에 보다 전문적이고 전략적 방식으로 관객들을 유인하기 위해 인터넷과 소셜미디어를 활용했다.

‘바닥소리’²³⁶⁾와 ‘타루’²³⁷⁾는 가장 적극적으로 온라인 채널을 활용하는 창작판소리 집단이다. 이들은 자체적으로 홈페이지와 소셜미디어 공간을 운영하며 공연 소식과 동영상, 음반 소개와 사진방, 자유 게시판 뿐 아니라 후원 창구를 마련해 관객과의 만남을 확대하고 있다. ‘판소리만들기 자’²³⁸⁾, ‘소리여세’²³⁹⁾, ‘판세’²⁴⁰⁾의 경우는 홈페이지보다는 좀 더 비공식적인 채널로서 카페, 블로그, 페이스북 등을 운영하며 빈번한 주기로 관객들과의 소통을 추구한다. 다양한 공연 사진과 공연 소감을 비롯해 공연 제작과정, 멤버들의 일상생활 등을 스스럼없이 올리면서 소비자들과 더 친밀한 방식의 관계를 지향하기도 한다.

소셜 펀딩을 통해 창작판소리 작품을 제작하는 경우도 있다. 소셜 펀딩은 예술가 혹은 예술단체가 작품의 기획 내용을 인터넷에 공개한 다음 관심 있는 소비자의 투자를 받는 방식으로 예술계의 새로운 재원 조성 방법으로 각광받고 있다. 오세형 작사·안숙선 소리의 <유월소리>, 여성 판소리 밴드 ‘비단’의 CD 음반, 창작정거장의 <두다> 등은 일반 관중들이 십시일반 모금한 제작비를 통해 무대에 올린 사례들이다.

판소리는 근대 이후 현재까지 음반과 방송, 인터넷과 소셜미디어 등 차례로 등장하는 매체를 매개로 문화자본을 형성하고 새로운 관객들을 개발했다는 점에서 긍정적인 기여를 해왔다. 전통판소리에서 유성기 음반을 통해 일반 대중들을 흡수했다면 창작판소리에서는 주로 라디오, 소셜미디어를 활용해 판소리에 익숙하지 않은 새로운 관객들을 포섭했다. 특히 소셜미디어에서는 단순히 공연을 관객들에게 소개하는 데 그치지 않고 예술가의 근황, 공연의 뒷이야기, 일상사 공유와 후원기금 마련 등의 활동으로 친밀한 소통을 꾀하고 있다.

236) 바닥소리 홈페이지, <<http://www.badaksori.com/>>.

237) 타루 홈페이지, <<http://www.taroo.com/archive/video/main>>.

238) 판소리만들기 자의 페이스북, <<http://www.facebook.com/panmanza>>; 블로그 <<http://pansoriza.blogspot.kr/>>; 트위터 <twitter.com/Pansoriza>.

239) 소리여세 다음 카페 <cafe.daum.net/unfuri>.

240) 판세 다음 카페 <cafe.daum.net/panse>.

3. 소결

지금까지 문화의 다이아몬드 모형을 통해 창작판소리의 발전 양상을 생산과 소비 관점에서 살펴보았다. 생산적 측면에서는 새롭게 형성된 소리꾼들의 예술계 네트워크와 창작방식을 전통판소리와 대비하여 파악했다. 그리고 판소리 외부 지원구조와 소리꾼의 선별시스템의 주체를 국가에 방점을 두고 살펴보았다. 소비적 측면에서는 판소리 관객의 변동을 예술성과 대중성 취향의 맥락에서 짚어보되 관객을 더 이상 소극적 청중이 아닌 능동적 해석자로 상정하였다. 더불어 관객들이 다양한 접점을 통해 판소리를 경험하고 문화자본을 축적시킨다는 의미에서 연행 장소와 미디어의 활용 방식에도 관심을 두고 분석했다.

창작판소리의 생산과 수용에 관한 분석 내용들을 집약하면 다음과 같이 세 가지 내용으로 정리할 수 있겠다.

첫째, 창작판소리는 혁신을 추구하는 예술가들에 의해 주도되었다. 전통판소리는 300년 이상 가다듬어 온 예술로 오랜 시간 보호와 전승을 되풀이하며 명창 중심으로 판소리계의 명맥을 고집스럽게 이어왔다. 창작판소리 소리꾼들은 고사 상태에 빠진 판소리계에 대해 심각한 위기의식을 절감했고 새로움 없이 정체되어가는 낡은 전통에 생명력을 불어넣고자 했다. 베커가 언급한 예술가의 기준에 따르자면 창작판소리 예술가들이 선택한 혁신의 방략은 이단자(mavericks) 혹은 통합된 전문가(integrated professionals)였다. 기상천외한 이야기와 재담이라는 측면에서는 파격적인 새로움을 추구했지만 판짜기 방식과 사회비판의 정신은 전통판소리의 관행을 수용하면서 균형을 이루고자 했다.

창작판소리 예술가들의 흐름은 크게 명창의 계보에서 비가비의 계보로 이동되었다. 초창기 창작판소리는 박동실 명창과 박동진 명창이 포문을 열었다. 특히 박동진은 무형문화재로 지정될 정도로 한 시대를 풍미한 소리꾼으로 역대 명창 중 유일하게 복원판소리, 실전판소리, 그리고 창작판소리까지 차례대로 도전하며 새로운 창작 운동의 근간을 다졌다.

1970년대 이후 2000년대까지 창작판소리를 일정한 수준의 장르로 정

착시킨 예술가들은 비가비와 또랑광대였다. 판소리를 민중문화운동의 일환으로 인식한 비가비, 그리고 소리 공력의 부족에도 불구하고 참신한 아이디어로 무장한 또랑광대는 명창들과는 확연히 다른 활동 노선을 선택했다. 소리 수준을 폄하하는 명칭에서 알 수 있듯 이들은 판소리계의 중심에 위치하지 않은 비주류 소리꾼을 자처한다. 판소리의 본질적인 혁신을 성음이 아닌 이야기에서 찾으려 기존 판소리 예술계가 고수한 관행에 신선한 충격을 가했다.

넓은 관행을 깨뜨리는 노력은 창작판소리가 전통 예술계의 상징인 ‘유파’를 극복했다는 점에서도 두드러진다. 그동안 판소리계는 사제 관계를 비롯해 학맥과 인맥 중심의 활동으로 인해 많은 폐단이 발생했다. 전승이라는 미명 아래 깊어가는 유파 간 갈등은 판소리계 발전을 가로막았고 박제된 예술로 침잠시켰다. 창작 소리꾼들은 유파를 벗어나 예술적 동료와 친한 선후배로 뭉쳤고 이들은 상하 관계가 아닌 대등한 관계에 기반한 공동 작업으로 작품의 완성도를 높여갔다.

둘째, 창작판소리 소비자는 소수의 진지한 애호가로부터 시작해 지식인층을 거쳐 근래 다수의 일반 대중으로 관객층이 이동되었다. 이는 소리꾼들이 전통의 원형 보존이라는 억압에서 벗어나 관객 교감의 접점을 확장해 나갔기 때문이다. 초기 창작판소리는 일제에 저항하는 민족 영웅을 그리거나 군사 정권에 대한 신랄한 비판을 가하며 관객을 민중으로 호명했다. 최근에는 일상 속 다양한 에피소드를 이야기로 꼬집어내어 보다 친근하고 단순한 판소리의 양식을 부각시켰다.

예술 소비자를 취향으로 구분 짓는 상징적 경계(symbolic boundaries) 상에서 판소리 관객층의 역사는 고급문화와 대중문화를 넘나드는 과정으로 해석된다. 전통판소리는 소수의 전문 애호가 집단을 위한 고급문화로 굳어져 갔고 창작판소리는 이에 대한 반발로 대중과의 호흡을 중시했다. 이들은 관객이 반드시 귀명창일 필요가 없다고 인식하며 동시대의 예술로서 관객들에게 재미와 즐거움을 주기 위해 노력했다.

창작판소리의 도전과 실험에 대한 관객들의 반응은 대립적이었다. 종교와 컴퓨터 게임, 만화 등 일상생활을 옮겨놓은 듯한 창작판소리의 이

야기에 대해 예술적 진지함이 결여되어 있다는 비판에서부터 전문적 소양 없이도 판소리의 묘미를 부담 없이 느낄 수 있다며 반색하는 호평까지 다양한 의견이 존재한다. 모든 예술 작품은 수용자에 의해서 적극적으로 해석되고 서로 유사한 관객 간에는 ‘해석적 공동체(interpretive communities)’를 형성하기 때문에 당분간 창작판소리 관객은 ‘도무지 받아들이 수 없는 청중들’과 ‘즐겁게 향유하며 기꺼이 응원하는 청중층’으로 양분되어 존재하게 될 것이다.

창작판소리는 관객들과의 거리를 좁히기 위해 다양한 연행 공간을 모색했다. 극장식 무대뿐 아니라 관객들과 함께 호흡할 수 있는 곳이라면 어디서나 판을 펼쳤다. 애초 ‘판’의 본질은 지위 고하를 막론하고 광장에 모인 사람들 누구나 즐길 수 있는 예술이었다. 임진택은 카페 소극장을 비롯해 대학교 운동장과 축제 마당, 명동성당 등에서 관객들을 찾아 나섰고, 젊은 소리꾼들은 번개소리판, 인사동 거리소리판에서 관객과 혼연일치되는 연행을 펼쳤다. 최근에는 과거 사랑방과 풍류방, 대청마루처럼 아늑한 감상 분위기를 체험할 수 있도록 한옥 마을에서의 공연도 활발하게 이뤄지고 있다.

유성기 레코드부터 라디오 방송, 음원, 인터넷 등의 매체는 관객들이 가상의 공간에서 판소리를 향유하며 문화자본을 흡수하도록 도왔다. 다양한 미디어를 통해 판소리를 간접 체험함으로써 판소리에 대한 지식과 감별력을 쌓게 하고 잠재적 관객이 확장되도록 일조했다. 최근 창작판소리 예술가들은 소셜미디어를 활용해 공연 소개를 비롯하여 제작과정과 일상사 공유, 관객 간 커뮤니티 조성, 크라우드 펀딩 등의 활동으로 관객과 더욱 친밀한 유대관계를 지향하고 있다.

셋째, 판소리 예술계에 ‘자율적인 창작 환경’이 조성되고 있다. 정부는 사회적 환경에 맞게 예술지원의 방향을 꾸준히 진화시켜 왔다. 지원 정책은 과거 단순 재정적 지원이라는 차원을 넘어 예술가들의 전문 역량과 자율성, 자립성을 높이는 데 주안점을 두고 있다.

일제강점기 양반들에 의한 후원체계가 붕괴된 이후 판소리는 새로운 연행 장르에 관객을 빼앗겼다. 자생력을 잃은 판소리를 보호하기 위해

국가가 전면에 나서 1964년 무형문화재 제도를 도입했지만 연로한 극소수의 명창 위주로 지원이 이루어짐에 따라 젊은 소리꾼들의 창작활동을 지원하는 데에는 공백이 발생했다. 1973년 문화예술진흥원의 설립과 함께 창작활동의 지원이 비로소 시작되었고 이후 예술가에 대한 지원은 꾸준히 확대되었다. 2009년 선택과 집중, 간접지원, 사후지원, 생활 속의 예술 등의 지원원칙이 발표되면서 현재까지 판소리를 포함한 예술 정책의 핵심 기조로 유지되고 있다.

판소리에 대한 정책 변화는 힐만-차트랜드와 매코히가 국가의 예술지원 역할을 ‘촉진자·후원자·건축가·기관사’로 비유한 정책 모형에 적용해 보았다. 과거 정부의 역할은 정치적 목적으로 지원을 조절했던 ‘기관사’, 문화부처 주도로 전통판소리를 수호하려는 ‘건축가’ 국가로 평가되었다. 그러나 최근에는 전문가 패널의 심사 평가로 예술가들의 창작 재량권을 확대하는 ‘후원자’, 민간 기업의 간접 지원을 확대하는 ‘촉진자’ 국가로 역할이 변화했다.

유망한 소리꾼을 선별하는 과정 역시 국가가 중요한 역할을 한다. 예술가가 사회적으로 인정받기 위해 ‘게이트키퍼(Gatekeeping)’와 같은 일종의 선별 과정을 거쳐야 하는데 이때 국가는 의사결정 과정의 핵심 게이트키퍼로 관여한다. 국가의 역할은 경연 심사 과정에 적극적으로 개입하기보다 선발 시스템을 체계화하고 창의적인 작품을 선보일 수 있도록 안정적 지원 환경을 조성하는 것이다.

또랑광대 콘테스트와 21세기 한국음악 프로젝트, 전주대사습 창작경연대회 등은 젊은 판소리 예술가를 발굴하는 새로운 형식의 등용문이다. 창작판소리 경연대회의 심사 기준은 전주대사습놀이 등 전통판소리 명창을 꼽는 전통판소리 선발과정과 다소 상이하다. 노련한 기량, 엄숙한 해석보다는 참신한 기획, 기발한 상상력 등에 무게를 두면서 소리꾼들의 자유로운 창작 의지를 독려했다.

Ⅲ 대표작 분석을 통해 본 창작판소리의 예술사회학적 특징

1. 박동진 <충무공 이순신> (1973년):

전통판소리 재조명을 통한 민족정신의 자각

박동진(1916~2003) 명창이 1973년 발표한 <충무공 이순신>은 소리꾼 스스로 가장 기억에 남는 창작판소리로 꼽을 정도로 특별한 애착을 보이는 판소리다.²⁴¹⁾ 그는 1969년부터 약 3년 동안 <충무공 이순신>을 창작했지만 실제 10년 전 부터 이순신의 일대기를 판소리로 만들기 위해 차근차근 준비해왔다. 난중일기와 춘원 이광수의 <이순신>, 노산 이은상의 <태양이 비치는 길로> 등을 바탕으로 직접 사설과 곡을 썼고, 철저한 고증과 자료 수집을 위해 통영, 한산도, 울돌목, 노량, 현충사 등 사적지를 일일이 답사하며 작품을 완성해 나갔다.²⁴²⁾

작품이 발표된 1960~70년대는 박동진이 공연 현장에서 완창판소리 무대를 펼쳐나가던 시기다. 홍보가(5시간), 춘향가(8시간), 심청가(7시간), 적벽가(6시간)까지 유례없는 공연 대기록을 세운 박동진은 <충무공 이순신> 역시 완창판소리의 형식으로 창작했고 실제 공연시간은 총 9시간 이상이 소요되는 대작이다. 본고에서는 1973년 녹음된 후 2006년 CD로 재출반된 3시간 분량의 압축된 음반²⁴³⁾을 분석 대상으로 삼았다. 이 역시 현존하는 창작판소리 중 최장 시간의 기록에 해당되는 것으로 명창 소리꾼의 예술세계를 탐색하기에 충분하다고 할 수 있다.

음반을 통해 확인 가능한 사설 구성과 이를 토대로 분석한 결과 <충무공 이순신>은 총 10장, 세부적으로는 33개 장면으로 짜여 있다. 이순신이 유년 시절부터 전쟁 중 죽음을 맞이하는 과정까지 전 생애를 순차

241) 강윤정(2012), 앞의 논문, 11면.

242) 「聖雄의 一代記 노래에 담아」, 『경향신문』, 1972.12.16.

243) 본고에서 활용한 작품의 1차 자료는 다음과 같다. 「박동진 <충무공 이순신> 대본」, 강윤정 채록, 『공연문화연구』 제24권, 한국공연문화학회, 2012.; 『박동진 예수전 CD』, 지구레코드, 2006.

적으로 다루고 있는데 작품은 임진왜란 전후로 구분되며 특히 주로 4대 해전이라 불리는 한산도대첩, 부산포 싸움, 명량대첩, 노량대첩 등이 극의 절정을 이룬다.

표 7. <충무공 이순신>의 사실과 장단 정리

구분		장단/아니리	등장인물	장면 내용
1장	1. 충남 아산	진양	이순신	총명하고 용감한 청년기
	2. 영특한 소년	중중모리	이순신, 부모	
	3. 아버지 말씀	아니리	아버지, 이순신	
		중모리	이순신	
		아니리	아버지	
	4. 과거의 길	자진모리	이순신	
경조중모리		이순신		
2장	5. 조산보의 첫발	아니리	이순신	녹둔도 전투의 승전과 백의종군, 정읍현감과 전라수군 절도사로 발탁
		진양	이순신/병졸	
	6. 녹둔도의 전투	아니리	이순신, 이일 장군	
		자진모리	이순신, 오랑캐	
	7. 이일장군	아니리	이순신, 이일 장군	
		중모리	이순신, 이일 장군	
		아니리	이순신, 조카	
		진양	이순신, 노인들	
	8. 정읍 현감으로	아니리	이순신	
중모리		이순신		
3장	9. 전라좌수사	중모리	이순신, 군사, 목수들	거북선의 고안·제작과 진수식의 거행
	10. 거북선 제조	중중모리	이순신, 목수들	
		진양	이순신, 백성들	
	11. 거북선 진수식	아니리	이순신, 백성들	
		자진모리	이순신, 백성들	
12. 거북선 등선	중모리	이순신, 김귀영		
4장	13. 거북선 기능	아니리	해설자	거북선의 위용과 서인의 반대
		중모리	해설자	
		아니리	해설자	
		자진모리	해설자	
	14. 거북선의 내부	중중모리경조	이순신, 백성들	
		아니리	이순신, 백성들	
		중모리	이순신	
		진양	해설자	
	15. 동인의 반대	아니리	이순신, 심유성, 신립	
중모리		신립,전조,유성룡,이순신		
편지성음		이순신		
아니리		해설자		
5장	16. 왜병 내습	중모리	임금	삼도연합으로 왜병 함대를 격파
		아니리	이순신	
		자진모리	풍신수길,정발장군,선조	
		아니리	이순신	
	17. 한산대첩	중모리	이순신, 이억기, 원균	
아니리		이순신, 이억기, 원균		

6장	18. 부산포 싸움	중모리	이순신, 부하들	거북선을 몰고 왜선을 격파하지만 정운장군의 전사
		자진모리	이순신, 부하들	
		아니리	이순신, 선조	
		진양	이순신, 이억기, 원균	
		자진모리	이순신, 이억기, 원균외	
	19. 정운장군 전사	자진모리	이순신, 정운장군	
		자진모리	장종들	
		진양	이순신, 어영담, 정운장군	
		아니리	이순신	
		진양	이순신, 장졸, 백성들	
7장	20. 평양에서 서울까지	아니리	왜병	삼도 통제사로 임명
	21. 선조대왕 환도와 통제사 이순신	중모리	선조, 이순신	
	22. 원균의 모함	자진모리	이순신, 원균	원균의 모함으로 투옥
	23. 죄 없는 죄인	아니리	이순신, 원균, 조정대신들	
		진양	이순신, 군사 · 백성들	
		아니리	이순신, 윤근수, 원균외	
	24. 투옥	중모리	이순신, 윤근수(좌의정)	
		아니리	이순신, 윤근수	
8장	25. 백의종군	자진중모리	이순신, 윤근수	방면 이후 모친의 부음
		아니리	이순신, 윤근수, 선조외	
		아니리	모친, 이순신	
	26. 원균전사	중중모리	이순신, 오종수	원균의 패전과 전사
		아니리	이순신, 김오랑	
		진양	이순신	
		아니리	이순신	
		중모리	이순신, 원균	
		자진모리	원균, 이순신, 이억기 외	
		진양	선조, 이순신	
		아니리	이항복, 선조, 이순신	
9장	27. 진도 벽파진 울돌목 싸움	자진모리	별망꾼, 이순신	울돌목의 승첩
		자진모리	이순신, 김응함, 마다시	
		중모리	이순신	
		진양	이순신, 선인	
	28. 명나라 장수 진린	중모리	이순신, 군사	명나라 진린과의 우정
		아니리	박희무, 이순신	
		중모리	진린, 이순신	
		아니리	진린, 이순신	
		자진모리	왜놈, 진린, 이순신	
		아니리	안위, 진린, 등자룡	
		중모리	진린, 등자룡, 이순신	
		진양/중모리	진린, 이순신	
10장	29. 노량해전 30. 청군의 패배 31. 최후의 승리 32. 아! 순국 33. 대왕의 눈물	중모리	진린, 이순신	명예로운 순국
		자진모리	진린, 이순신, 왜병들	
		자진모리	진린, 이순신, 이완 외	
		자진모리	진린, 이순신, 이완	
		자진모리	진린, 이순신, 이완	
		중중모리	선조 마무리 해설	

1.1 전통의 틀 안에서 민족 영웅의 일대기 조명

계몽적 관점으로 영웅성 부각

<충무공 이순신>의 서사구조는 이순신의 탄생부터 죽음까지의 과정을 순차적으로 조망하되 이순신의 개인적 행적을 그리는 전반부(1장~4장)와 임진왜란 발발 이후 다양한 전란과 이순신의 전사 장면을 재현한 후반부(5장~10장)로 구별된다. 서사구조 상으로는 45년의 시간을 압축한 전반부보다 오히려 7년 간 임진왜란을 그린 후반부에 더 많은 비중을 두고 진행하고 있음을 알 수 있다.

작품 속에서 이순신의 어떠한 면모를 형상화했는지 살피기 위해 전체 사설을 대상으로 각 장면별로 부각되는 이순신의 모습을 분석한 결과 용맹한 장수, 총명한 전략가, 절개의 화신, 고매한 인격자 등 4개의 면모가 추출되었다. 이는 다시 용맹함과 리더십, 지략·총명함, 창의성, 시련과 극복, 지조, 호·가족애, 충·애국, 의·전우애 등으로 구체화되어 정리되었다. 영웅의 다채로운 면모를 장면별 비중에 따라 도표로 제시하면 다음과 같다.

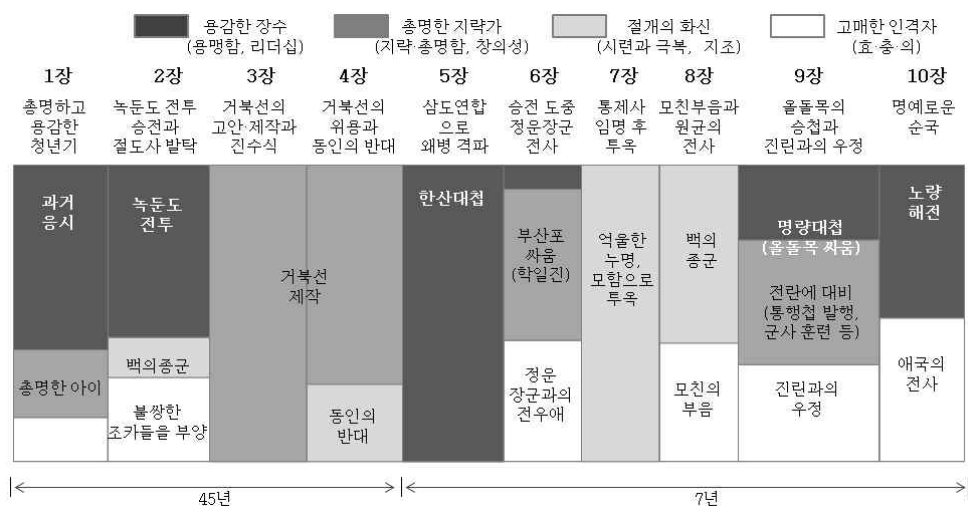


그림 16. <충무공 이순신>의 장면 구성과 영웅적 면모 구현

판소리에서 이순신은 실존 인물임에도 불구하고 사소한 결함을 전혀 찾아볼 수 없는 ‘완벽한 영웅’의 모습으로 숭앙되고 있다. 이순신의 전체 생애에서 장수와 지략가, 절개와 인격이 출중한 위인의 면모를 선별적으로 드러냄으로써 충무공을 역사상 전무후무한 민족 영웅으로 부각하고 있는 것이다.²⁴⁴⁾

병력이 턱없이 부족한 상황에서 왜병들에 끝까지 맞서 싸우고 벼랑 끝 위기 속에서 부하들을 이끌고 나라를 구하는 등 ‘용감한 장수’로서의 활약상은 <충무공 이순신>에서 가장 많은 비중을 차지하며 전체 서사의 핵심 뼈대를 이룬다. 특히 한산도와 울돌목, 노량진, 녹둔도 등 주요 대첩 장면은 부분의 극대화, 장면의 독자성이 두드러지는데 위기일발의 전투 상황을 진두지휘하는 용맹한 장군의 모습을 상세하게 그려내고 있다.

[9장. 울돌목 싸움] 충무공 거동보소 활에 살을 메겨 들고 왜장을 바라
보고 깎지 손을 딱 떼뜨리니 허공 중천 나는 살이 펄펄 수르르 날러가
왜놈 대장 마다시가 콧 쑤서놓네 왜놈 대장 살을 맞고 왁 소리를 지르
더니 비틀비틀 하더니만 거중에 떨어져서 물에 가 펴 빠져 죽네

전투적 용맹성을 뛰어 넘어 이순신의 탁월한 전략이 발휘되는 모습도 빈번하게 출현한다. 명량해전에서 날씨와 조류를 절묘하게 이용해 최악의 상황을 승리로 이끌거나 부산포 싸움에서 철저하게 계산된 학익진 전술로 적선 수십 척을 수장시킨 대목들은 ‘충명한 지략’이 돋보이는 장면이다. 또한 사설 전반부(3장과 4장)에서는 거북선의 제작 과정과 기능도 구체적으로 묘사되고 있는데 이 역시 우리 수군이 육박전에 취약하고 포격전에 강한 점을 염두하고 전투선을 만들어 낸 이순신의 창의성이 부각하는 부분이다.

244) 본 절에서는 송소라가 제시한 이순신의 다양한 모습을 참조하되 전체 사설 내용을 대상으로 마리메코 분석을 시도했고, 이에 기반해 세부적인 내용을 살피고자 한다. 송소라는 자신의 논저에서 충무공 이순신이 전쟁영웅, 지략가, 전인적 인격체로 묘사되었다고 설명한다(송소라, 「박동진 창작판소리 <충무공 이순신>의 정서 지향과 역사서사물로서의 의미」, 『공연문화연구』 28, 한국공연문화학회, 2014, 15~17면.).

[4장. 거북선의 기능] 거북선으로 말을 하면 속력이 빨라있고 배지붕에 다 철판을 많이 깔아놓고 송곳을 총총히 모두 다 박아 놓았으니 적군이 감히 배 위에 올라오지 못할 것이요 거북선 안에 숨어 있어 내가 적을 쏠 수는 있지만 적은 나를 볼 수가 없네

한편 장수로서의 활약상과 더불어 ‘지조와 절개의 화신’으로 온갖 시련을 이겨내는 장면들은 <충무공 이순신>의 서사에 있어 중요한 축이다. 낙둔도 전투 이후 이일장군의 모함으로 고통스럽게 백의종군하는 모습, 이순신의 공을 가로채고 모함을 일삼는 등 원군의 갖은 악행 속에서 흔들리지 않는 모습, 선조대왕에 꺾끗하게 장계를 올리는 장면 등은 바로 이순신의 불굴의 정신을 서사화하는 대목들이다.

[4장. 편지 성읍] 신은 생각하오니 일본은 반드시 침입할 것은 명명 백백 하옵니다 그러하오니 육지로 오는 적은 육지에서 막아야 하옵고 바다에서 오는 적은 바다에서 막아야 하옵니다 (중략) 깊이 통촉 하옵소서

마지막 완벽한 영웅으로서 이순신을 완성하는 것은 ‘고매한 인격자 혹은 인간적인 덕장’으로서의 면모다. 군주인 선조에게 버림받았지만 끊임 없이 나라를 걱정하고 죽음의 순간까지 온몸을 바쳐 희생하는 장면에서는 충신으로서의 모습을 드러낸다. 이윽고 명나라의 장수인 진린과 우정을 쌓는 과정에서는 이순신이 자신을 철저히 낮추어 협력을 이끌어 내고 자신보다 먼저 상대방을 위기에서 구해냄으로써 신뢰와 배려심이 넘치는 모습을 발견할 수 있다. 또한 백의종군 이후 정읍 현감으로 제수한 이순신이 사람들의 편견에도 불구하고 부모 잃은 조카들을 부양해야만 하는 이유를 설명하는 대목에서는 이순신의 섬세하고 인간적인 모습이 형상화되고 있다.

[2장. 부모 잃은 조카들] 풍편에 듣사오니 다술 식구를 거느리고서 고을 살이를 왔다하여 뒷말이 있지마는 애비를 잃은 조카들을 이 사람이 아니오면 누구라 거두어 주오리가 불쌍한 어린 것들

다만, 이순신의 초월적 행적과 인물 묘사에 극이 집중됨에 따라 주변 인물들은 다소 평면적으로 그려지고 있다. 이들은 영웅호걸의 기개를 보조하면서 소모적인 역할로 그치고 있는데 특히 이순신에게 악행을 저지르는 원균과 선조대왕의 경우 행동과 인물 묘사가 섬세하게 그려지지 않고 있다.

이를테면 치졸한 군주로 묘사되는 선조대왕은 당시 방계승통으로 왕권의 정통성이 결핍되고 광해가 부상함으로써 왕으로서의 위상이 실추되는 상황이었다. 따라서 이순신의 활약은 군주로서 고마움을 느끼게 하면서도 동시에 자신의 정치적 입지를 위협하는 요인으로 작용했을 것이다. 이순신의 강력한 맞수였던 원균 역시 비겁한 악행의 원인과 내면의 콤플렉스에 대해 납득할 만한 설명 없이 선악 구도를 위한 조연 역할로 등장하고 있다.

결국 <충무공 이순신>은 민족 영웅의 이야기를 장편판소리의 서사 구조에 맞게 배열하고 영웅의 모습을 다채롭게 조명했다는 점에서는 탁월하다. 그러나 서사의 대부분이 이분법적인 선악 구도 내에서 충무공의 비범한 행동 묘사에 편향되어 있고, 엄숙하고 비장한 분위기로 일관함에 따라 극 전반에 희극적 재미가 제거된 점은 아쉽다.

한편 박동진이 그리고자 했던 이순신이 초인적인 영웅의 모습이었다면 영웅의 형상은 어떠한 방식으로 관객들에게 서술되어 전달되었을까. 소리꾼이 서술 대상을 바라보는 시선은 담화 구조에 의해 뚜렷한 윤곽이 드러난다. 황경숙과 김현주 등에 따르자면 소리꾼(서술자)과 서술대상(인물), 그리고 관객(청자) 간에 형성되는 판소리의 담화 구조는 주로 서술자와 인물사이의 거리 조정을 통해 서사가 진행되며 판소리 서술의 방식은 설명과 대화, 그리고 묘사 등 세 가지로 구성된다.²⁴⁵⁾ 설명은 극 밖에서 인물과 시공간, 혹은 사건의 정황을 살피어 표현하고 묘사 역시 서술자가 극 밖에서 인물의 행동이나 심리, 대상의 형상을 정밀하게 그려내는 것이다. 반면 대화는 서술자가 등장인물 내부로 직접 들어가 사건을

245) 황경숙, 「판소리 사설의 서사적 양상과 그 특성」, 『문창어문논집』 29, 1992, 50~56면.; 김현주, 「풍속화를 담은 춘향전」, 『판소리 소설을 읽으며 풍속화를 보다』, 2013, 224~225면.

진행하거나 자신의 심경을 표현한다.

<충무공 이순신>은 서술자와 서술대상 사이에 일정한 거리를 유지하면서 존경의 시선을 활용해 인물의 초인적 비범성을 강조하고 있다. 박동진은 청년기부터 죽음에 이르기까지 이순신의 일대기를 강담조로 요약하는데 이때 담화방식은 행동의 묘사 혹은 사건의 정황에 대한 설명이 두드러지게 나타난다. 이른바 서술자가 전반적으로 제3자적 입장에서 인물의 행적을 펼쳐 보이는 ‘공적 외부 시점’을 취함으로써 관객들 역시 영웅적 인물에 대해 존경심을 유지하여 이순신의 구국 정신을 깨닫게 하려는 서술 전략이다.

작품의 담화방식에 관한 객관적 관점을 확보하기 위해 <충무공 이순신>의 전체 사설을 대상으로 내용분석을 시도했다.²⁴⁶⁾ 그 결과 이순신의 행동과 심리를 서술자적 관점에서 묘사하고 있는 비중이 작품의 절반에 이를 정도로 빈번히 나타나고, 그 다음으로 설명이 많은 비중을 차지하며 대화는 최저 비중이다.²⁴⁷⁾ 일반적으로 전통판소리의 진술 방식에서 대화와 설명 비중이 높은 점²⁴⁸⁾을 고려할 때 <충무공 이순신>의 서사 진행은 주인공의 영웅적 면모에 대한 ‘회화적’ 진술 방식이 압도적인 것으로 나타났다.

[2장 녹둔도의 전투] 충무공 거동보소 활에 살을 맥여 들고 앞서 오는

246) 내용분석은 전체 사설을 읽고 설명·대화·묘사의 회수와 합계, 비중을 산출한 것이다. 장면마다 사설의 담화 분량이 다르기 때문에 등장 회수와 등장 합계는 반드시 일치하지 않을 수 있다.

247) <충무공 이순신>의 사설을 대상으로 담화 분석한 결과는 다음과 같다.

구분	설명				대화			묘사		
	시공간 배경	인물의 배경	사건의 정황	작가의 논평	사건 진행형	상황 설명형	상황 묘사형	인물의 행동	대상의 형상	인물의 심리
등장 회수	10회	2회	46회	16회	31회	8회	1회	46회	8회	8회
등장 비중	2.5%	0.4%	22%	6%	15.5%	4.9%	0.2%	42.5%	3.5%	2.5%
비중 합계	30.9%				20.6%			48.5%		

248) <춘향전>의 진술 방식을 분석한 내용을 보면 대화가 65.9%, 설명이 17.1%, 묘사가 17%를 차지한다(김현주(2013), 앞의 책, 224~225면.).

오랑캐를 사정없이 썰죽일 제 붉은 털옷 입은 놈들 앞을 다뺏 달려들
다 충무공 살을 맞고 앞드리고 자빠지고 다리마저 절름 절름

[6장 정운장군 전사] 충무공 거동보아라 두 눈에 눈물이 피가 되어 흘
쩍 흘쩍 우시는데 만인 장졸이 통곡을 하고 좌수영 그 모진 백성을 호
곡성이 낭자하네

[7장 진도 벽파진 울돌목 싸움] 충무공 거동봐라 수군영을 옮기시어 고
급도에다 진을 치시고 근거지를 삼았는데 벽파진 전장에서 대승을 하
여놓니 군사들이 모아 들어 만 명이 되었구나

인용한 대목은 녹둔도의 전투에서 이순신의 활약상, 부산포 싸움에서 정운장군의 전사 소식, 울돌목 승전 이후 어란진에 당도해 군사를 모으는 장면이다. 여기서 소리꾼은 사건의 정황을 살피거나 이순신의 행적을 세밀하게 묘사하는데 서술자는 명백하게 인물의 바깥에 존재하고 있음이 드러난다. 특히 ‘거동 보소’, ‘거동 보아라’ 등의 표현을 통해 창자가 외부에서 주인공의 행동을 목격하고 있음을 드러낸다.

더불어 위의 장면들은 이순신의 행적을 다소 과장함으로써 영웅을 찬양의 시선으로 우러러본다. 충무공에게 달려드는 오랑캐들이 모조리 무력하게 죽거나 정운장군 전사 이후 이순신이 눈물을 흘리자 만백성들이 따라 우는 장면은 다소 부풀려진 표현이라는 점을 부인하기 어렵다. 이처럼 창자가 먼발치에서 이순신을 존경의 태도로 일관하며 과장된 시선으로 묘사함에 따라 청중 역시 이순신의 내면으로 들어가지 못한 채 외부에서 대상을 바라보게 된다.

물론 시점이 탄력적으로 전환되는 부분도 존재한다. <충무공 이순신>에서는 서술자가 역동적으로 시점을 조절하는 부분이 간헐적으로 등장한다. 서술 대상을 객관적으로 조망하되 창자의 주관적 해석이나 평가를 곁들이며 때로는 직접 인물 내부로 들어가 자신의 처지와 행동을 설명²⁴⁹⁾하는 것이다. 서술자가 유동적으로 개입해 극의 흐름에 자극을 주

249) 김현주에 따르면 창자가 서술 대상 내부에 직접 들어가서 인물의 생각과 입장을 설명하는 경우 ‘공적 내부 시점’이라 칭한다.

고 관객들과의 거리에 변화를 일으키는 장면들을 소개해 본다.

[1장. 영특한 소년] 어린 아이가 갇지 않고 위엄이 당당하다 대장이 되
신 이순신은 칼을 빼어 높이 들고 좌충우돌 하는 양이 어른이 보면 실
전도 같고 아희들이 보아 놓면 복종하며 따라가니 옛말에 이르기를 떡
잎이 될 나무는 속잎부터 안다더니 일로 보아 알리로다.

[9장. 명나라 장수 진린] 이 땅에서 자랐으니 내 나라는 삼천리요 산도
좋고 물도 좋은 금수강산 우리나라라 조상님의 뼈를 묻고 반만 년날을
내려오다 내 조국을 버리고서 어디메로 가더란 말이요

1장 영특한 소년에서는 앞선 대목들과 마찬가지로 서술자가 인물의
외부에 위치하고 있지만 중간에 서술대상에 대한 자신의 주관적인 생각
과 평가가 이루어진다. 예를 들어 충무공의 유년 시절을 설명하면서 ‘어
린 아이가 갇지 않고 위엄이 당당하다’ 혹은 ‘떡잎이 될 나무는 속잎부터
안다’ 등과 같이 표현한다. 또한 9장 명나라 장수 진린 장면에서는
서술자가 인물의 안으로 들어가 이순신이 되어 직접 대화를 취한다. 진
린이 함께 명나라로 떠나자고 제안하자 이때 이순신은 정중하게 거절하
며 나라에 대한 우국충정의 마음을 직접적으로 표현하고 있다.

특이할만한 점은 소리꾼이 극중 인물에 주관적으로 개입하거나 인물
의 내부 입장에서 진술할 경우 창자와 청중 사이에 거리, 청중과 서술대
상의 거리가 가까워지는 것이 일반적이다.²⁵⁰⁾ 그러나 <충무공 이순신>
는 이러한 경우에도 철저하게 이순신의 위대함, 영웅적 측면을 부각하고
있어 일반 청중들은 서술대상에 대해 여전히 거리감을 느낄 수 밖에 없
다. 즉 평가적 발화나 인물의 내부로의 개입 역시 도덕적이고 완벽한 인
간으로서 장군의 모습을 형상화하는데 치중함으로써 청중에게 있어 이순
신은 시종일관 계몽과 교훈의 대상으로 인식되는 것이다.

250) 송소라(2014), 앞의 논문, 4~8면.

전통오가적 음악 특성 승계

<충무공 이순신>는 평범한 인물이 아닌 파란만장한 영웅의 일대기를 그리고 있는 만큼 장단이나 악조와 장단, 선율 등 음악적 특질에 있어서도 극적 상황에 맞게 역동적 형식과 굴곡진 표현 양상이 다채롭게 펼쳐질 것으로 기대된다.

본 절에서는 작품 전체를 시간 단위를 기준으로 아니리와 창으로 분류한 다음, 다시 창에 해당하는 부분을 다시 ‘느림-보통 빠름-매우 빠름’으로 세 개 층위로 분석해 보았다.²⁵¹⁾ 느림에는 진양조가, 보통 빠름에는 중모리와 중중모리 장단이, 매우 빠름에는 자진모리와 휘모리장단이 각각 해당된다. 이러한 분석은 사설의 진행에 따른 음악적 짜임새를 한눈에 종합적으로 판단하는데 유용한 도움을 제공한다.

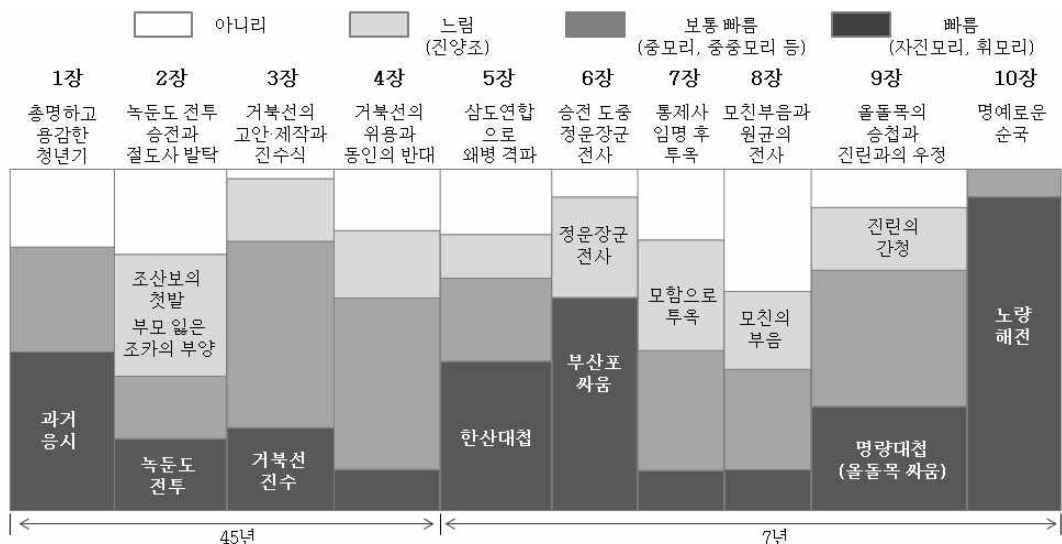


그림 17. <충무공 이순신>의 장면별 음악 구성

작품 전체의 음악적 구성을 살펴보면 전통관소리와 유사하게 아니리에 비해 창이 비중이 대체적으로 높는데 이는 작품이 성음 중심의 표현에 무게를 두고 있다는 뜻이다. 장단 구성은 느린 장단부터 빠른 장단까지

251) 장단구성은 박동진의 <충무공 이순신> 음반(3CD)을 기준으로 분석한 결과다.

지 적절한 균형을 맞추어 영웅의 서사과정에서 나타나는 상승과 하강, 몰입과 해방의 굴곡을 적절하게 배치했다. 특히 이순신의 성장과 거북선 제작 등 이순신의 개인적 행적에 다룬 1장~4장에 비해 임진왜란 장면을 확대해서 보여주는 5장~10장이 몰입과 해방의 대비가 두드러지게 나타난다. <충무공 이순신>이 <열사가>류 판소리와 유사하게 비장미를 강조하면서도 이들과 다른 점이 있다면 비분강개 분위기에 매몰되지 않고 빠른 장단의 승전의 장면들을 교차시켜 정서적 해방감을 표출한다는 점이다.

극은 전반적으로 이순신의 호탕하고 늠름한 거동을 묘사하는 데 중점을 두고 중모리 이상의 경쾌한 장단으로 진행되고 있다. 그림에 악조가 표기되지는 않았지만 <충무공 이순신>의 악조는 계면조보다는 우평조 중심으로 이루어져 있고, 다시 우평조는 보통 빠름(중모리, 중중모리)과 매우 빠름(자진모리)에, 계면조는 주로 느림(진양조)과 결합되어 있는 것으로 파악된다.²⁵²⁾

<충무공 이순신>의 절정 장면은 단연 긴박감을 조성하는 전투 대목들이다. 녹둔도의 전투, 한산대첩, 부산포 싸움, 울돌목 싸움, 노량해전 등의 대목에서는 우평조와 자진모리를 반복적으로 결합하고 있다. 대부분의 전투 장면은 장시간 지속됨에도 불구하고 자진모리를 연속적으로 배치해 긴장감을 지속시킨다. 이때 어휘 표현에 있어서는 4·4조 의태어나 의성어를 활용해 전투 상황에서의 치열함을 묘사한다.

악보 1. 전투 대목의 음악적 표현

① 6장. 부산포 싸움(자진모리+우평조)

♩=120, 실음 기보

소리

왜놈병사수십척 이 깨강정이부서지듯 바작바작부서지며 산산조각이나는구 나

북

252) <충무공 이순신> 음반을 기준할 때 우평조는 44회, 계면조는 15회 등장한다.

② 9장. 올돌목 싸움(자진모리+우평조)

♩=160, 실음 기보

소리
우리 배를 감춘 후에 왜 병놈들 죽이는 데 화살이 하나 날라 가면 왜 놈 하나 거꾸러진다

북

반면 비참한 전경이나 억울함의 호소, 탄식이 묻어나는 장면에는 진양장단과 계면조이 맞물려 애원 처절한 감정을 자아낸다. ‘정운장군의 전사’, ‘원균의 모함으로 투옥’, ‘모친의 부음’ 등의 장면들은 이순신의 애틋한 심정을 절절하게 표현해내고 있다. 특히 슬픈 감정이 고조되는 부분은 아들의 석방 소식에 급하게 상경하던 어머니가 도중에 사망했다는 소식을 듣고 대성통곡하는 장면(8장)으로 서러운 심정을 최상청 성음까지 끌어올려 절규하듯 호소하고 있다. 노량해전 도중 이순신의 전사 대목(10장)에서는 한치 앞을 예측할 수 없는 긴박한 전투를 자진모리로 진행시키되 계면조 특유의 거친 목구멍으로 원통한 슬픔을 극렬하게 표출하고 있다.

악보 2. 음악적 비장미가 드러나는 대목

① 8장. 어머니의 부음에 통곡하는 이순신(진양조+계면조)

♩=60, 실음 보다 장2도 낮게 기보

소리
하하 - 하하 이게 웬말 이나 - 어머니가 돌아가시다니 -

북

마당에 가거 꾸러져 가슴을 치고 발 구르며

② 10장. 이순신의 순국(늦은 자진모리+계면조)

♩ = 80, 실음 기보

소리
하늘 - 에 - 서 - 오 - 셧 - 다 - 가 - 하늘 - 나 - 나 - 라 - 로

북

반음정도 높게 노래

가 - 시 - 었 - 네 - 마 - 지 - 막 - 피 - 한 - 방 - 울 - 도 - 남 - 김 - 없 - 이 - 가 - 시 - 었 - 네

전통판소리에는 텍스트의 특정한 부분에 관용적으로 사용되는 포물라(formula)²⁵³⁾가 자주 등장하는데 포물라는 ‘하나의 주어진 생각을 표현하기 위해 규칙적으로 채용되는 단어군’으로 작가는 하나의 구절에서부터 크게는 하나의 장면이나 대목이 될 수 있다.²⁵⁴⁾포물라는 판소리를 규정짓는 주요 기법으로 극적 상황을 전개할 때 사설 중간 중간에 정형화된 패턴을 반복하게 된다.

<충무공 이순신>에서는 전통판소리에서 익숙하게 사용되었던 다양한 포물라들이 사용되고 있다. 시공간적 배경을 지시하는 ‘그 때에’, ‘이 때에’, 인물의 행동을 묘사하거나 설명할 때 주로 사용하는 ‘거동보소’, ‘거동봐라’, 아니리에서 창으로 연결되는 대목에서는 ‘하시는다’, ‘가는데’, ‘있는데’ 등의 표현이 수시로 등장하고 있다.

전통 판소리의 특정 부분을 골라 보다 긴 형태의 포물라로 활용하는 경우도 있는데 특히 <충무공 이순신>은 내용과 주제의 측면에서 유사성이 높은 <적벽가>로부터 영감을 얻은 흔적이 빈번하게 보인다. 예를 들

253) A.B Lord의 formula론이라고도 불리는 구비공식구 이론(oral formulate theory)에서 기원한다. 이는 서사시의 많은 부분들이 이미 만들어져서 널리 사용되는 관습적 공식구를 활용해 텍스트를 완성한다고 한다는 내용이다(Albert B. Lord, *The Singer of Tales*(2nd ed.), MA: Harvard University Press, 2000.).

254) 판소리에서 포물라의 개념을 적용하여 설명하는 사례는 서대석과 김병국의 연구 등이 대표적이다(서대석, 「판소리와 敍事巫歌의 對比研究」, 『한국문화연구원 논총』 34, 이화여자대학교 한국문화연구원, 1979.; 김병국, 「구비서사시로서 본 판소리 사설의 구성방식」, 『한국학보』 8, 일지사, 1982.).

어 이순신이 과거 시험을 보는 장면에서 활을 쏘는 장면은 <적벽가>의 자룡 활쏘는 대목을, 이순신이 한산대첩과 부산포에서 상대 군사를 공격하여 사살하는 장면은 <적벽가>의 적벽대전 죽고타령을 참조하고 변형해 사용했다.²⁵⁵⁾

<충무공 이순신> 1장. 과거의 길: 비정이 비팔이 흥허복실하고 귀밑을
앗석 쭈통이 터지게 앉아 주먹을 짝 쥐고 쭈 앞날까 쭈 뒤날까 깍지
손 뗏뜨리니 번개같이 가는 살이 허공중천 푸르르 날아 들어가

<적벽가> 자룡 활쏘는 대목: 비정비팔 비저이팔하고 흥허복실하여,
(중략) 주먹이 터지게 쭈통을 짝 쥐고, (중략) 정기일발 깍지 손을 딱
떼니, 번개같이 빠른 살이 해상으로 피르르르

<충무공 이순신> 5장. 한산대첩: 불에 타고 물에 빠지고 살도 맞고 칼
도 맞고 차에 찢려 죽는 놈과 왜병들 다 죽네 앞아 죽고 서서 죽고

<충무공 이순신> 6장. 부산포 싸움: 앞아죽고 서서죽고 달려들다 죽고
총들고 죽고 칼 들고 활들고 허망하게 죽는 놈과 기막히고 숨막히고

<적벽가> 적벽대전 죽고타령: 오무락 꿈쩍 달짝 못하고, 숨막히고 기
막히고, 살도 맞고, 창에도 찢려, 앞아 죽고 서서 죽고, 웃다 죽고, 울다
죽고

전통판소리의 활용은 사설에서만 나타나는 게 아니다. <충무공 이순신>은 전통판소리의 음악적 텍스처를 빈번하게 차용하는데 이는 마치 전통판소리의 ‘더듬’의 원리를 광범위하게 확장한 것으로 인식된다. 더듬은 기존에 전승되어 온 선율을 자신의 목소리와 기량이 돋보이도록 최적화하는 것인데 여기서도 <적벽가>의 선율을 참조한 흔적이 보인다.²⁵⁶⁾

<충무공 이순신>과 <적벽가>의 선율과 장단이 유사하다고 판단되는

255) 적벽가 사설은 김일구의 음반 대본을 참조한다(『김일구 적벽가 CD』, 악당이 반, 2009.).

256) <적벽가>는 박동진이 주요 무형문화재로 지정받은 판소리 종목이기도 하다.

부분을 살펴보기로 한다. <적벽가>는 박동진과 동일한 바디로 박봉술제인 김일구 <적벽가>257)를 대상으로 하되 비교의 편의성을 위해 김일구의 선율은 박동진의 소리 음계와 동일한 조성으로 채보했다. 먼저 <충무공 이순신> 중 수군절도사 부임 후 전선과 수군을 살피는 대목과 <적벽가> 중 유비가 삼고초려 끝에 공명과 대면하려는 순간의 동정을 살피는 대목을 비교해 보자. 전반적으로 내드름에 해당하는 두 장단의 선율이 유사하고 본청 주변에서 주 선율이 형성되면서 상청 위주로 선율이 상승해 가는 음률의 진행 구조도 비슷하게 나타난다.

악보 3. <충무공 이순신>과 <적벽가>의 선율·장단 비교 (1)

① <충무공 이순신> 2장. 전선과 수군을 살피는 대목(중모리)

♩ = 60, 실음 보다 단3도 높게 기보

선창 안을 돌아 보시니 대 맹선이 두척이요.
추니 맹선이 여섯척이요

② <적벽가> 유비가 삼고초려 후 제갈량을 찾는 대목(중모리)

♩ = 60, 실음 보다 단3도 높게 기보

남양 읍 중 당도 허여 시문을 뚜다리니 도자나오기날
선생님 계옵시나 동자여 짜오되

앞서 인용한 사례가 사설의 내용과 관련 없이 전통판소리의 선율과 장단을 부분적으로 차용했다면 상황의 유사성까지 참조해 전통판소리의 음악 어법을 활용하는 경우도 나타난다. 예컨대 <충무공 이순신>에서 이순신을 청중에게 처음 소개하는 부분과 <적벽가>에서 유비, 관우, 장

257) 『김일구 적벽가 CD』, 악당이반, 2009.

비라는 인물을 소개하는 대목에서 음악 어법의 유사함이 발견된다. 이들 장면은 소리가 시작되는 부분으로 화려하게 시김새를 구사하기 보다는 태평하고 담담한 음조로 진행되는 부분이다. 다만 우평조와 계면조의 변화 없이 본청만 상승과 하강을 몇 차례 반복함으로써 자칫 단조로울 수 있는 전개를 탈피하고 있다.

악보 4. <충무공 이순신>과 <적벽가>의 선율·장단 비교 (2)

① <충무공 이순신> 1장. 이순신 소개 대목(진양조)

♩. = 50, 실음 보다 단3도 높게 기보

때는 바로 이 조 중 여-비

이 조 대-왕을 사 년 에

② <적벽가> 유비·관우·장비 소개 대목(진양조)

♩. = 35, 실음 보다 단3도 높게 기보

땡다 - 오 허 니 유 허 - 니 주 느 니

신 장 은 팔척기 이 요

<충무공 이순신> 중 왜병들이 부산을 습격하는 대목과 <적벽가> 중 장판교 싸움에서 조조의 대군이 유비를 습격하는 대목도 상관성이 엇보인다. 두 장면 모두 판소리에서 드물게 사용하는 3박과 2박이 혼합된 엇모리장단을 타고 있는데 <충무공 이순신>이 도입 부분의 선율과 소리의 전반적인 구조를 <적벽가>로부터 차용한 것으로 보인다. <충무공 이순신>에서 같은 사실이 반복되는 두 번째 장단을 제외하면 한 옥타브 음의 차이만 있을 뿐 선율진행은 상당히 유사하다(악보 5에서 ① 첫째-셋

째-넷째 마디와 ② 첫째-둘째-셋째 마디). 또한 2개의 대목은 모두 중간에 하청에서 상청으로의 도약하여 진행되는 부분이 엇모리 특유한 혼합박자와 결합되어 급박한 분위기를 조성한다.

악보 5. <충무공 이순신>과 <적벽가>의 선율·장단 비교 (3)

① <충무공 이순신> 5장. 왜병 내습 대목(엇모리)

♩ = 210, 실음 보다 장6도 낮게 기보

임진사월 십삼일 날 임진사월 십삼일 날

일본의 풍신수길의 사모 십오만 대병으로

② <적벽가> 장판교 싸움 대목(엇모리)

♩ = 200, 실음 보다 장6도 낮게 기보

위진을 바라보니 조조의 수륙대병이

무르밀듯이 쫓아온다

<적벽가> 이외에는 전통오가 중 <수궁가>의 음악적 양태를 차용한 부분이 발견된다. <충무공 이순신>에서 옥중에 갇힌 이순신 대목과 <수궁가>의 쥐덫에 걸린 토끼 대목으로 앞서 언급한 사례들처럼 두 장면 모두 주인공이 불편한 상황에 억류되어 자유롭지 못한 상태로 극적인 정황이 비슷하다. 차이점이라면 <수궁가>의 경우 제3자가 억류된 자(토끼)에게 설명하는 부분이고 <충무공 이순신>은 억류된 자(이순신)가 직접 자신의 심경을 표출하고 있다는 점이다. 내드름의 장단짜임이 거의 동일하고 첫 번째 장단의 선율 진행도 일정부분 유사한데 <충무공 이순신>은 상청위주로, <수궁가>는 중청위주로 짜여있는 것을 알 수 있다.

악보 6. <충무공 이순신>과 <수궁가>의 선율·장단 비교 (4)

① <충무공 이순신> 8장. 투옥 후 답답함을 호소하는 대목(자진모리)

♩ = 150, 실음 보다 장3도 높게 기보

소 장 의 말 씀 을 들 어 보 오 소 장 의 말 씀 을 들 어 보 오

첫 제 로 간 첩 요 시 라 가 하 는 말 을 믿 을 수 가 없 사 읊 고

② <수궁가> 쇠파리떼가 뗏에 걸린 토끼에게 사람의 내력을 알려주는 대목(자진모리)²⁵⁸⁾

♩ = 120, 실음 보다 장3도 높게 기보

사 람 의 손 내 력 들 어 라 사 람 의 손 내 력 을 들 어 봐 라

사 람 의 손 이 라 하 는 건 앞 어 놓 면 하 날 이 요

음악적으로 <충무공 이순신>은 전통판소리의 양식과 특징을 계승하고 있다. 전통판소리의 이면 양식을 적극적으로 수용해 장단과 선율, 악조를 사설의 분위기에 부합하도록 운용하면서 전승 오가의 공식적 표현구와 음률적 전개 방식을 적극 차용했다. <충무공 이순신>은 창작판소리의 초기 발전 단계에 발표됐기 때문에 파격적 어법을 개발하기 보다는 기존의 음악 테두리에서 조심스레 변형과 실험을 모색했을 것으로 사료된다. 박동진의 창작방식은 사설을 먼저 읽고 분위기에 들어맞는 장단을 맞춰놓은 뒤 선율을 직조하는 방식²⁵⁹⁾인데 이 과정에서 전통판소리 고유의 음악어법을 광범위하게 참조한 것으로 판단된다.

258) <수궁가>의 해당 대목은 조통달 명창의 유튜브 공연 텍스트에서 채보했다.

259) 박동진은 창작판소리를 창작 과정을 다음과 같이 설명하고 있다. “사설을 읽어 보고 여기는 아주 진양조로 점잖게 해야겠다, 여기는 서편으로 아주 슬프게 가야겠다, 여기는 동편으로 아주 용기있게 해야겠다, 그런 것을 나 혼자 정해가지고 했는데, 나중에 한학 잘하는 어떤 분한테 물어봤어요. 맞습니다. 모두 맞게 했습니다. 그러니까”(김기형(2001), 앞의 기사, 92면.).

1.2 대중적 반향보다 판소리 문화의 창달에 충실

명창의 사명감과 정책적 지향점이 부합

<충무공 이순신>의 텍스트를 분석한 결과 박동진은 충무공의 일대기를 존경의 시선으로 조망함으로써 관객에게 교훈과 계몽의식을 전달하고자 했다. 소리꾼은 인물의 내면으로 직접 들어가기 보다는 주로 외부에 멀찌감치 서서 묘사와 설명을 중심으로 이순신의 행적을 엄숙하게 되짚어 갔다. 이순신의 모습은 용맹한 장수, 총명한 전략가, 절개의 화신, 고매한 인격자 등 완벽한 인간상에 가까운 모습으로 형상화되어 청중들에게 민족 자긍심을 부여하기에 충분했다. 음악적으로는 파격적 창조성을 발휘하기보다 전통 어법을 고수하면서 창작의 표준적 원리를 만들어 냈다. 탁월한 성음과 기교를 중시하되 전통적 이면에 부합하도록 장단과 악조를 철저히 직조했고, 기존 다섯 바탕의 표현 양식과 내드름 선율을 활용하는 등 고전의 질서를 고스란히 계승했다.

박동진은 독특한 예술가적 정체성으로 판소리계에서 종종 별난 명창으로 인식된다. 그는 명창이면서 동시에 광대라는 자의식이 강한 소리꾼이었다. 엄청난 독공과 노력으로 명창의 반열에 올랐지만 항상 스스로를 성음이 뛰어나지 못한 소리꾼으로 인식²⁶⁰⁾했고, 본인은 오히려 청중을 웃게 만드는 아니리 구사에 능한 광대라고 스스로를 자평²⁶¹⁾했다. 실제 그의 공연을 보면 골계적인 재담과 즉흥적 사설 표현으로 소리판을 장악해 나가는 연출 솜씨가 탁월한 것을 알 수 있다.

다섯 바탕 모두를 각기 다른 스승으로부터 배운 까닭에 정통성이 중시되는 판소리계에서 그는 종종 뿌리 없는 예술가로 여겨졌다.²⁶²⁾유과 중심으로 형성된 판소리계에서는 한두 명의 유명한 스승의 이름을 내걸

260) 「得音(득음)의 그날은 언제오나」, 『동아일보』, 1993.10.31.

261) 송언, 「우리시대 최후의 판소리 광대 박동진」, 『초등우리교육』 81, 1996.

262) 그는 청양의 손병두로부터 사사받은 이래 <춘향가>는 서편제의 정정렬, <홍보가>는 서편제의 박지홍, <수궁가>는 동편제의 유성준, <심청가>는 중고제의 김창진, <적벽가>는 동편제의 조학진 등으로부터 배웠다(김기형, 「우리 시대의 진정한 소리꾼, 박동진의 소리의 세계」, 『월간 문화예술』 5월호, 2001.).

고 소리의 뿌리를 강조²⁶³⁾하는 경우가 많다는 점을 감안할 때 박동진은 전통적 관례에 부합하는 명창은 아니었다.

박동진은 명창이라는 도식화된 틀에 갇혀있지 않고 끊임없는 도전으로 자신의 예술세계를 확장해 나아갔다. 첫 번째 도전은 ‘완창판소리’였다. 지금은 완창판소리가 그의 최고 예술적 업적으로 평가받고 있지만 처음 선보일 당시에는 많은 난관이 따랐다. 대부분의 극장에서 완창은 무모한 도전이라 여겨 무대 대여조차 어려운 상황이었고 결국 극장식 무대 공연은 좌절됨에 따라 우여곡절 끝에 국악고등학교 강당에서 공연을 마치게 된다. 이후 완창판소리에 대한 인식이 조금씩 변화되었고 그때부터 다른 명창들도 뒤이어 완창 무대에 합류하면서 지금은 판소리의 대표적인 연행방식으로 자리 잡게 된 것이다.

또 하나의 새로운 도전은 ‘창작’이라는 영역이었다. 박동진은 전통판소리에 있어서도 과거의 판에 박힌 소리를 재현하기보다는 자신만의 소리를 덧붙여 창조하는 데 더 많은 의미를 부여했다. 그는 스승에게 배운 판소리조차 내용이 불충분하다고 생각되면 수정을 가했는데 춘향전이나 적벽가와 같은 전통판소리의 경우에도 맥락에 맞는다면 새로운 장면들을 직접 첨가해 불렀다고 한다.²⁶⁴⁾

박동진의 창작 역량이 본격적으로 발휘된 분야는 복원판소리와 창작판소리다. 그는 새로운 판소리에 꾸준히 문을 두드리며 판소리 영역을 대폭 확장시켰다. <변강쇠 타령>, <배비장 타령>, <숙영낭자전>, <장끼 타령>, <옹고집 타령> 등 사설만 남은 실전 판소리에 새로운 가락을 붙인 복원판소리들을 발표했고, 1969년 <예수전>, 1972년 <충무공 이순신> 등 창작판소리를 연달아 발표한다.

“새로운 소리에 관심을 갖게 된 것은 늘 똑같은 것 말고 뭔가 다른 소리를 해보고 싶었기 때문이에요. 그 전에 선생님들은 소리를 하다가, <춘향가>·<홍보가>·<심청가>·<수궁가>·<적벽가> 이외에 할게 없으면 <변강쇠타령>도 허고 그랬는데, 나도 그렇게 해보고 싶었습니다.”

263) 김기형(2001), 앞의 기사, 1면.

264) 이보형, 「판소리 명창 박동진」, 『판소리연구』 2, 판소리학회, 1991.

박동진이 왕성하게 활동하던 시기에는 이미 대중 예술로서 판소리의 인기가 급랭한 퇴조기였다. 그는 판소리가 대중들에게 고리타분한 유물로 인식되자 위기의식을 절감하고 판소리 쇠락의 원인을 다양한 관점에서 탐색했다. 내부적 원인으로는 외래문화가 범람하면서 판소리가 서양 음악과 어색하게 융합되었고 이로 인해 전통적 특질을 깨졌다는 점을 지적했다.

“요새 판소리를 양악 뽀나게 할려고 하지 않습니까? (중략) 신국악으로 판소리를 허는 것은 달갑지 않아요. 왜냐면 첫째는 우리 고유한 것을 다 없애 버리는 것처럼 생각되서 그렇고요. 둘째는 말하자면 감정이 안되기 때문에 그래요. 소리할 때 울고 웃는 것은 우리뿐인데, 양악 가지고 울고 웃고 합니까? 안되는 거예요.”²⁶⁵⁾

외부적으로는 사회 전반에 국악이 서양음악에 비해 열등한 예술로 인식되고 있음을 개탄했다. 박동진이 한창 활동을 이어가던 1960년~1970년대까지만 해도 국악 예술가들에 대한 사회적 인식은 형편없었다. 특히 판소리가 속한 민속악 예능인들은 정악과 아악 연주자들에 비해 광대라는 인식 속에 천대 받기 일쑤였다. 그는 다수의 인터뷰를 통해 전통음악이 열등한 예술이라는 세간의 편견에 대해 불만을 토로한다.

“우리의 전통음악에 대한 인식이 예전보다 많이 좋아진건 틀림없지만 아직도 국악하면 고개를 돌리며 천시하는 경향이 있는 게 사실입니다. 음악에도 사대주의가 침투해 있어요. 외국어로 하는 오페라 공연을 보면 무슨 내용인지도 모르고 환호하는 예가 많거든요.”²⁶⁶⁾

박동진은 원로 예술가로서 판소리에 생명력과 자극을 부여하고 더 나아가 민족문화의 부활을 도모하고자 했다. 그러나 다섯 바탕으로 대표되는 전통판소리에 이미 흥미를 잃은 관객들에게 신선한 자극이 되는 작품이 필요했다. 그는 기존에 접하지 못했던 참신한 창작판소리를 통해 판

265) 이보형(1991), 앞의 논문, 233~234면.

266) 「傳統에 애정 쏟아야 民族魂 살어나 판소리명창 朴東鎭翁」, 『매일경제』, 1990.10.22.

소리의 새로운 가능성을 보여주어 대중들에게 투철한 민족주의 정신을 고취하고자 했다. 이때 그는 민족 영웅인 이순신을 소재로 한 작품에서 창작의 실마리를 얻게 된다.

박동진이 이순신을 창작판소리의 소재로 삼았던 배경에는 박정희 정권이 의욕적으로 추진한 선양사업과의 연관이 깊다.²⁶⁷⁾ 박정희 정권은 민족주의를 경제적 발전을 위한 담론으로 적극 활용하면서 ‘충효사상’ 같은 한국적 전통 가치체계를 부각²⁶⁸⁾했는데 그는 취임 초기부터 군사정권의 지속과 확산을 강화하려는 의도로 충무공 현양사업을 적극 벌였다. 1966년 아산 현충사를 성역화하며 동시에 충무공 탄신일을 제정했고, 1968년에는 광화문에 당시 최대 규모의 동상을 세웠다. 1970년 충무공 탄생 425주년 기념사에서 박정희는 ‘충무공은 민족정신의 상징이며 역사행진의 도표’라고 칭송하며 ‘향후 충무공 정신을 이어받아 새역사 창조에 매진’²⁶⁹⁾할 것을 국민들에게 당부한다. 이 같은 정치적 분위기를 반영해 1960~70년대에는 이순신과 관련한 콘텐츠가 쏟아져 나왔다. 영화 <성웅 이순신>과 <난중일기> 등이 수차례 제작되었고, 국립극장 무용극 <이순신>, 서울중앙방송국(KA)의 사극 <성웅 이순신> 등의 작품이 속속 발표되었다.

문학계에서 정부의 충무공 선양사업을 적극적으로 지지한 인물로는 노산 이은상이 대표적이다. 1930년대 초부터 이순신 연구에 몰두하며 관련된 저서를 다수 집필²⁷⁰⁾한 그는 조선일보에 10개월간 <태양이 비치는 길로>를 연재했고 박동진의 창작판소리는 노산의 내용을 상당 부분 참조한 것이다.

<충무공 이순신>은 정부의 재정적 지원과 협조의 흔적을 찾기는 어

267) 여기서는 김기형(1998), 김기형(2001), 강윤정(2012) 등 선행 연구자들의 논의를 구체화시켜 <충무공 이순신>과 당시 정치적 배경과의 고리를 좀 더 면밀하게 추적해보고자 한다.

268) 박명림, 「근대화 프로젝트와 한국 민족주의」, 역사문제연구소 편, 『한국의 근대와 근대성 비판』, 역사비평사, 1996.

269) 「忠武公 탄생 四二五周 紀念祭」, 『동아일보』, 1970.4.28.

270) 이은상이 집필한 이순신 관련한 저술은 <이충무공일대기>, <이충무공전서>, <난중일기>, <성웅이순신> 등이 있다(「李殷相著 太陽이 비치는 길로 忠武公行跡 답사한一代記」, 『동아일보』, 1973.3.24.).

렵지만 이순신을 현양하는 정책 사업에 간접적인 영향을 받은 것으로 추정된다. 또한 작품이 발표되었던 1973년 당해 박동진이 문화재청으로부터 무형문화재로 지정되었고, 1976년 국립창극단장 보직을 맡아 예술가 경력을 확장했다는 점을 감안한다면 박동진은 정부로부터 긍정적으로 평가 받는 예술가였음을 확인할 수 있다. 특히 <충무공 이순신>은 당시 박동진이 정권과 우호적인 관계를 형성하는 데 일조했을 것이고 이러한 가설은 <충무공 이순신>에 대해 박정희가 직접 언급한 내용을 통해 유추할 수 있다.

“<이순신전>은 1973년도에 했는데, 그때가 4월28일이요. 충무공 탄신일 날. 그날은 박정희 대통령이 충무공 이순신 장군 탄신일이라서 충무공 묘소에 참배 갔다가 오시는 길에, 그때 라디오로 방송을 했거든요. (중략) 그래서 박대통령이, 그럼 가보자, 그래서 왔었지요, 와가지고 당신이 한 시간 동안 2층서 듣고 내려와서 나를 보고 찬양을 하고, 날 보고 참 훌륭한 양반이라고 했던 기억이 납니다.”²⁷¹⁾

<충무공 이순신>의 창작 동기를 현양사업 외의 또 다른 정책적 맥락과 연결해 보는 것도 흥미롭다.²⁷²⁾ 그가 민족중흥, 새역사 창조 등 국가에 대한 충성심을 내세우는 작품을 만들어 전통 예술에 대한 사회적 관심을 환기시키고 판소리와 관련한 정부 정책에 모종의 목소리를 내려했다는 해석이 가능하다. 평소 박동진은 전통예술과 관련한 정부 정책에 대해서 적극적으로 개선의 목소리를 냈는데 문화부처의 전통예술 부서 폐지 반대, 전수자에 대한 지원 촉구, 양악 위주의 음악교육 등에 많은 관심을 보였다. 특히 1960~70년대 음악교육이 서양음악 중심으로 이루어진다는 점에서 여러 차례 강력한 이의를 제기했다.

271) 김기형, 「원로예술인에게 듣는다-박동진의 소리세계」, 『월간문화예술』 5월호, 한국문화예술위원회, 2001.

272) 정치 현안에는 큰 관심이 없었던 평상시의 성향을 고려할 때 박동진이 작품을 통해 직접적으로 사적 혜택을 추구했을 가능성은 낮다. 예를 들어 박동진은 1988년 라디오를 통해 ‘시사 판소리’ 활동을 했으나 3달만에 그만두었는데 그는 현실의 정치세계에 관여하지 않으려 했다(「박동진 우리시대 부활하는 ‘조선의 소리」, 『한겨레』, 1993.01.27.).

“정부의 적극적인 지원도 필요해요. 전국 33개 대학에서 국악을 가르치고 있지만 민속악의 근본인 판소리를 가르치는 곳은 없습니다. 정부에서 좀더 많은 관심을 쏟(쏟)아야 합니다”²⁷³⁾

당시 정부는 소리꾼을 양성하는 방식이 학교 교육으로는 불가능하다고 판단했고 이로 인해 젊은 소리꾼들이 육성되기 힘든 상황이었다. 이에 박동진은 판소리가 도예식 학습에만 의존할 경우 단절 위기에 처할 것이라 경고하며 정부 차원의 판소리 교육을 전문화시킬 것을 제안해왔다.²⁷⁴⁾

요컨대 1960년대를 전후해 판소리를 비롯한 전통예술계 전반의 위기의식을 자각한 박동진 명창은 당시 국가와 정권의 상징화를 위해 정책적으로 추진 중이던 충무공 현양사업에서 영향을 받아 <충무공 이순신>을 창작하게 되었음을 짐작할 수 있다. 아울러 그는 이순신을 단순히 작품의 소재로 활용하는데 그치지 않고 새로운 판소리를 통해 사회적 관심을 집중시킨 후 판소리와 전통예술에 대한 정부의 지원을 유도하고자 노력했다.

소수 애호가 중심의 문화적 우월감 형성

전반적으로 가창 중심의 관행과 전통판소리의 양식을 대부분 수용한 <충무공 이순신>은 기존의 판소리 애호가들의 정제된 감상 취향에 호응했다. 작품의 소재와 내용은 다섯 바탕과는 상이하지만 이야기와 소리를 풀어가는 형식에 있어서는 기존 전통판소리와 크게 다르지 않았다. 따라서 이 작품은 예술성 높은 성음놀이를 즐기려는 관객들로부터 인기를 누렸다.

작품의 초연은 1973년 4월 국립극장에서 충무공의 탄생기념일에 맞춰 완창판소리로 발표되었는데 무려 9시간 30분 간 5명의 고수가 돌아가며 반주를 맡을 정도로 장시간에 걸쳐 진행되었다. 무엇보다 박동진이 연행

273) 『매일경제』 (1990), 앞의 기사 참조.

274) 「轉機 찾는 國樂」, 『경향신문』, 1990.9.9.

당시 완창 양식을 고집했다는 점은 창작자로서 귀명창 관객을 위한 박동진의 진지한 태도가 드러나는 대목이다.

‘완창발표회’라는 형식은 주로 소리꾼이 자신의 출중한 소리 기량을 과시하면서 대중에게 실력을 선보인다는 의미로 대개 관객보다는 가창자 중심의 연행의 맥락으로 사용된다.²⁷⁵⁾ 그러나 김기형은 완창판소리는 소리꾼이 자신의 약점이 되는 소리 대목까지 숨김없이 드러내야 하므로 도막소리보다 오히려 더 관객 지향적²⁷⁶⁾이라고 설명했다. 실제 관객들에게 검증되지 않은 창작판소리의 연행 양식이 정립되지 않은 상황에서 박동진이 <예수전>뿐만 아니라 <충무공 이순신> 등 창작판소리에서 굳이 완창 형식을 고수한 이유는 진지한 청중들의 취향을 우선적으로 배려한 것으로 해석할 수 있다.



그림 18. 박동진의 완창발표회 관련 언론 기사²⁷⁷⁾

1960년대부터 1970년대까지 박동진이 차례로 발표한 완창판소리는 항

275) 최동현, 「판소리 완창의 탄생과 변화」, 『판소리연구』 38, 판소리학회, 2014, 352~353면.

276) 김기형(2001), 앞의 기사, 92면.

277) 「판소리 春香歌 발표회」, 『동아일보』, 1969.5.13.

상 많은 관객들로 성황을 이루었다.²⁷⁸⁾ 처음 완창판소리를 발표했을 당시 무대 섭외에 있어 난관에 부딪히기도 했지만 공연에 대한 호평이 이어진 이후부터 박동진은 국립극장과 국악원에서 연간 1회씩 정기적으로 발표회를 갖게 되었고, <충무공 이순신> 역시 국립극장에서 첫 무대를 펼치게 되었다. 그의 일련의 완창 공연들은 관객들로부터 뜨거운 찬사를 받았는데 박동진의 공연에 대한 긍정적인 평가는 다음과 같이 당시 언론에서 조명한 내용으로 미루어 짐작할 수 있다.

‘판소리란 그 어휘가 뜻하듯 한판의 소리를 처음부터 끝까지 혼자서 완창했을 때 비로소 판소리로서의 특징이 살아나는 데 비해 지금까지 단편적으로 불러왔던 소위 판소리대회 등은 판소리 용어로 말하자면 ‘토막소리’에 불과한 셈인데, 이런 의미에서 박동진씨의 해마다의 연창회는 매년 성황을 이루었고 국악계에 큰 의미를 던져주어왔다.”²⁷⁹⁾

박동진은 극장뿐 아니라 미디어를 통해 판소리를 보급하려는 노력을 아끼지 않았다. 이는 평소 TV나 라디오 등 대중 매체가 전통을 외면함에 따라 판소리가 국경일 행사에나 흘러나오는 예술로 고착되었다고 판단했기 때문이다. 일반 대중들에게 박동진은 “우리것이 소중한 것이여”, “제비 몰러 나간다” 등의 광고 문구로도 익숙한데 생전에 그가 라디오와 TV 프로그램, 광고 등에 적극적으로 나선 이유도 사회적 파급력이 높은 미디어의 힘을 빌어 조금이나마 대중에게 판소리의 우수성을 알리기 위해서였다.

“문제는 TV나 레디오 등 매체에서 국악을 너무 모르고 있기 때문입니다. 무슨 특별한 날에만 하는 것쯤으로 생각합니다. 우리 것이 오히려 이상하게 여겨지는 것입니다.”²⁸⁰⁾

관객들은 라디오 프로그램을 통해 박동진의 <충무공 이순신>을 먼저

278) 「文化界 '71決算과 宿題 (11) 音樂」, 『동아일보』, 1971.12.22.

279) 『동아일보』, 1969.5.13.

280) 『매일경제』 (1990), 앞의 기사.

청취할 수 있었다. 공연에 앞서 1972년 12월부터 TBC 라디오 프로그램인 <여명의 가락>을 통해 약 1개월간 특집 방송의 형태로 먼저 전파를 탔기 때문이다. TBC의 <여명의 가락>은 명창들의 다섯 바탕뿐 아니라 창작판소리 보급에도 관심을 가져 다양한 작품을 시리즈로 제작해서 대중들에게 공개했다.²⁸¹⁾ 관객들은 공연장에 가지 않고 매일 30분간 라디오 방송으로 청취했는데 이는 9시간이나 해당되는 판소리 공연을 한자리에서 청취하기 어렵다는 점을 감안할 때 청취자들의 감상 편의성을 높이는 요인이 되었다.



그림 19. 박동진의 TBC 라디오 녹화 장면²⁸²⁾

당시 시대적 상황을 고려할 때 관객들은 <충무공 이순신>을 통해 단순히 감상적 차원의 향유를 뛰어넘어 민족 영웅에 대한 일체감과 자긍심을 느꼈을 것으로 판단된다. 박동진은 창작판소리가 새로움을 추구하되 그 내면의 사상은 지극히 한국의 민족성을 대표해야 한다고 생각했다. 그는 전통 오가의 내용과 주제가 한국 고유의 전통을 대변하지 않으며 작품 전반에 중국의 사대사상에 젖어있다고 지적했다. 따라서 창작판소리의 주인공은 한국의 민족 문화를 상징하는 표상이 되기를 원했는데 이순신은 한국인이자 누구나 존경하는 인물로 민족문화의 우수성을 알리

281) 여명의 가락에서는 김소희의 <홍보가>와 정권진의 <심청가> 등 다섯 바탕을 비롯해 박동진의 <충무공 이순신>과 <기비장 타령> 등을 연속적으로 방영했다(「박동진씨 신작판소리 이순신장군 방송」, 『중앙일보』, 1972.12.18.).

282) 송언·김세현, 『우리 소리는 좋은 것이여-큰 소리꾼 박동진』, 우리교육, 2007.

기 위해 더할 나위 없이 완벽한 소재로 판단했다.

“지금까지의 판소리는 대개 중국에 대한 사대사상에 젖어있거나 황당 무계한 내용이었어요. 그래서 우리민족의 영웅을 주제로 순수한 우리 말로 불러 어린애도 알아들을 수 있는 판소리를 만들고 싶었습니다.”²⁸³⁾

<충무공 이순신>에서 이순신은 청중에게 민족적 자긍심을 높이고 민족의 위대성을 설파하기 위해 완전무결한 영웅으로 찬양되었고, 고매한 품성을 지닌 인격체로 우상화되고 있다. 항일 의식과 불의에 대항하는 민족 영웅에 대해 관객들이 일체감을 얻을 수 있도록 이순신은 시종일관 신중하고 숭고한 영웅이길 바랐던 것이다.

작품이 전반적으로 숭고한 분위기와 비장미를 추구하고 익살스러운 골계미를 제거한 이유 역시 이러한 맥락에서 추측할 수 있다. 박동진은 주류 명창 중 그 누구보다 파격적 입담이 강한 예술가였지만 민족 영웅을 그리는 것에 있어서는 신중을 기했다.²⁸⁴⁾ 만약 그가 본인의 장기인 해학적 속성을 중시했다면 부하들을 진두지휘할 때 재기발랄한 재담을 구사하고 왜적을 무찌르는 장면에서 절죽한 육담이 난무했을 지도 모른다. 그러나 웃음과 해학이 강조될 경우 자칫 고상한 식자층이나 판소리에 문외한 청중들로부터 수준 낮은 예술로 비판을 받을 수 있다고 생각했기에 골계적 요소를 의도적으로 제거했을 것으로 사료된다.

<충무공 이순신>은 판소리를 진지하게 즐기는 애호가들에게 주로 향유되었지만 박동진은 귀명창 관객뿐 아니라 일반 대중들을 흡수하고자 했다. 그리고 이들이 이질감 없이 판소리에 편하게 접근하도록 많은 노력을 기울였다. 이를테면 판소리 사설에 어려운 한문 어구나 한자성어를 거의 없애는 대신 이해하기 쉬운 한글로 직조함으로써 누구나 쉽게 감상할 수 있도록 했다. 또한 박진감 넘치는 전투 장면 위주로 사설을 배치

283) 「聖雄의 一代記 노래에 답아」, 『경향신문』, 1972.12.16.

284) 그는 <충무공 이순신> 발표 전에 신작 복원판소리인 변강쇠를 완창 발표했고 이 작품은 외설적 소재로 인해 일부에서 작품성에 관한 지적도 제기되었다 (「唱劇界의 고무적 收穫 朴東鎭씨 卞강쇠타령 試唱을 듣고」, 『동아일보』, 1970.8.25.).

하고, 이를 빠르고 경쾌한 자진모리 장단과 조합해 판소리 초심 감상자들이 관극 도중에 느낄 수 있는 지루함을 없애려 했다.

그러나 관객 입장에서 <충무공 이순신>은 지나치게 교훈적이라는 점을 부인하기 어렵다. 역사적 인물을 진지하게 묘사해 민족적 자긍심을 간접 경험할 수 있지만 주인공을 지나치게 신비화하고 우상화함으로써 판놀음적인 유희성은 희석되었기 때문이다. 이는 비단 <충무공 이순신>의 경우에만 해당되는 것이 아니라 비분강개조로 열사 위인들을 그린 대부분의 창작판소리 작품들이 갖는 한계라고 할 수 있다.

근래 들어 공연장이나 미디어 등을 통해 <충무공 이순신>을 접하기 힘들고 반복적인 향유가 일어나지 않는 이유도 지나친 엄숙주의로부터 기인한다고 할 수 있다. 연희성이나 골계적 재미가 배제된 채 민족 영웅을 일관적으로 찬미하는 작품이 현대 관객들의 취향에 부합하지 않기 때문이다. 뿐만 아니라 완창판소리 형식을 지향한다 하더라도 현재 9시간 가량에 해당하는 공연은 소리꾼에게 무리가 따를 뿐만 아니라 관객들에게도 감상의 부담으로 작용할 소지가 있다.²⁸⁵⁾

<충무공 이순신>은 1970년대 사회적 분위기를 충실하게 반영하여 한국적 영웅서사시를 새로운 판소리로 구현하는데 성공했고 작품은 진지하게 판소리를 즐기는 관객층을 중심으로 애호되었다. 그러나 판소리 문화 창달을 목적으로 한 사회적 관심과 공감과는 별개로 시종일관 진지한 접근과 계몽주의로 인해 일반 대중들을 대상으로 적극적인 감상층을 확보하는 데에는 한계가 노정되었다.

285) 최근의 국립극장 등에서의 완창판소리는 5시가 이상 연행을 갖는 경우가 드물고 2~3시간 가량 축약된 형태로 연주되는 게 대부분이다.

2. 임진택 <똥바다>(1985), <오월 광주>(1990년):

시대모순의 증언과 사회변혁 열망의 공유

1985년 발표된 임진택(1950~)의 <똥바다>는 시인 김지하가 옥중에서 쓴 당시 <분씨물어(糞氏物語)>²⁸⁶⁾를 사설로 각색해 새로운 가락을 붙여 만든 창작판소리다.²⁸⁷⁾ 김지하는 1970년 <오적>을 필두로 1971년 <앵적가>, 1972년 <비어>, 1973년 <분씨물어>와 <오행> 등의 담시를 차례로 발표했고, 임진택은 이 중 <앵적가>를 제외한 나머지 담시를 모두 창작판소리로 발표하였다. 간결한 형식을 지향하는 담시의 특성상 임진택 창작판소리는 단형판소리의 형식을 따르며 <똥바다>의 연행 시간 역시 약 1시간으로 짧은 편이다.²⁸⁸⁾ <똥바다>는 1970년대 한일관계에 대한 날카로운 비판과 역사의식을 담아 각계의 호평을 받았고 대중적으로도 그의 창작판소리 중 가장 큰 호응을 얻은 작품으로 현재까지도 임진택의 최고 대표작으로 손꼽힌다.

<똥바다>는 충무공에 의해 쫓겨난 일본인의 후예 삼촌대(三寸待)가 조상의 복수를 다짐하면서 친선방한단으로 내한하고, 친일과 세력들이 자신에게 아침을 하자 기고만장하지만 결국 자신이 분출한 배변(排便) 속에 빠져 죽음을 맞는다는 내용이다. 임진택의 음반(1994년 발매)을 기준으로 할 때 <똥바다>의 서사단락은 4개 장, 12개 대목²⁸⁹⁾으로 구성되어 있다. 각 장은 구체적으로 1장 삼촌대와 그의 집안 내력의 소개, 2장 똥 금지행위에 대한 정부의 시책(금분법 금분령)과 삼촌대의 배변 훈련, 3장 삼촌대의 방한과 기생관광, 4장 이순신의 동상 위에서 똥을 싼 다음 죽음을 맞는 삼촌대 등의 장면으로 짜여있다.

286) 김지하는 당시 사형선고를 받고 복역 도중 <분씨물어(糞氏物語)>를 썼고, 이 작품은 나중에 제목이 <똥바다>로 변경되었다.

287) 임진택은 <똥바다> 활동 당시 스스로 작명한 임한목이라는 또 다른 광대 이름을 내세웠다(「김지하담시 판소리로 듣는맛」, 『동아일보』, 1985.3.2.).

288) <똥바다>의 연행시간은 임진택의 또 다른 창작판소리인 <오적>(약 44분)과 <소리내력>(약 23분)에 비해서는 긴 편이다.

289) 임진택의 <똥바다> 음반은 12개 대목으로 트랙이 나뉘어져 있는데 필자가 내용에 따라 12개 대목을 다시 4개 단락으로 묶어 구성한다.

표 8. <똥바다>의 사설과 장단 정리

구분	장단 및 아니리	등장인물	주요 내용
1장. 삼촌대와 그의 집안 내력	중모리	해설자	단가: 자업자득가
	아니리	삼촌대	삼촌대(三寸待) 생김새 대목
	자진모리	삼촌대	
	아니리	삼촌대 어미	삼촌대 집안 내력 대목
	중중모리	삼촌대와 가족들	
	아니리	삼촌대와 가족들	
2장. 금분법 금분령의 시책과 삼촌대의 배변 훈련	아니리	해설자	금분법 금분령 (禁糞法 禁糞令) 실시 대목
	단중모리		
	자진모리	삼촌대와 어미	
	아니리		
	아니리	삼촌대	똥을 참느라고 지랄발광하는 대목
	엇모리		
3장. 삼촌대의 방한과 기생관광	아니리	삼촌대	삼촌대 방한(訪韓) 대목
	노(能)		
	군가쫄		
	아니리		
	아니리	삼촌대, 금오야·권오야·무오야	요정행(料亭行) 대목
	자진모리		
	휘모리		
	아니리		
	아니리	삼촌대, 기녀	요정의 안방행 대목
	세마치	삼촌대	
	중모리	삼촌대	
	자진모리	삼촌대	
	아니리	삼촌대, 기녀, 금오야·권오야·무오야	주접떠는 대목
	중중모리		
	아니리	삼촌대	난장판 접대를 받는 삼촌대
	엇모리	삼촌대	
	빠른 엇모리	삼촌대	
	아니리	삼촌대	이순신 동상 위에 똥을 싸는 대목
	자진모리	삼촌대	

4장. 이순신의 동상 위에서 똥을 썬 다음 죽음을 맞는 삼촌대	창조	삼촌대	
	진양조	삼촌대	
	창조	삼촌대	
	아니리	삼촌대, 조선인들, 참새	똥을 싸다 죽음을 맞이하는 삼촌대
	휘모리	삼촌대	
	아니리	해설자	
	엇중모리	해설자	

<오월 광주>는 1990년 임진택이 5·18 광주민주화운동²⁹⁰⁾ 10주년을 기념해 만든 창작판소리다. 사설은 황석영의 저서 <죽음을 넘어 시대의 어둠을 넘어>와 홍희담의 <광주 민주항쟁 비망록>을 참고해 약 6개월의 준비 기간을 거쳐 창작되었다.²⁹¹⁾ 그의 전작들이 주로 30분~1시간 이내의 단형 판소리였던 데 반해 <오월 광주>는 약 90분 정도의 길이로 장형 판소리의 형식을 보인다.

<오월 광주>은 사회 현실의 모순으로 인해 민중의 아픔이 비롯된다는 점에서 그의 판소리 전작들인 <소리내력>, <똥바다>, <오적> 등과 연장선상에 있다. 그러나 이전의 작품들이 허구의 인물과 상황을 통해 한국사회의 현실을 풍자했다면 <오월 광주>는 실제 사건과 실존 인물들을 통해 실화 이상의 의미를 부여했다는 점에 차이가 있다. 특히 극에 등장하는 윤상원은 도청을 사수하다 항쟁 마지막 날 안타깝게 생을 마친 임진택의 벗으로 작품이 만들어진 배경에는 시대적 비극과 개인사적인 아픔이 중첩되어 있다.

작품은 5·18 민주화운동이 촉발되어 시민들이 참극을 맞는 과정으로 열흘 동안의 장엄한 사건을 다루고 있다. 1994년 임진택이 발표한 음반을 참조하면 <오월 광주>는 총 4개의 장으로 구성²⁹²⁾되어 있고, 1장 계

290) 5·18은 광주사태, 광주민주항쟁, 광주민주화운동 등 다양하게 표기된다. 1988년 10월 국회 5·18광주민주화운동특별위원회 청문회 개최를 앞두고 여야는 공식 명칭으로서 ‘광주민주화운동’으로 표기하는 내용을 합의했다.

291) 유영대, 앞의 논문(2004), 194면.

292) 본고에서 활용한 작품의 1차 자료는 다음과 같다. 「임진택 <오월 광주> 대본」, 판소리학회 편집부, 『판소리연구』 제39권, 판소리학회, 2015.; 『임진택 오월 광주 CD』, 로엔, 1994.

업포고의 확대와 공수부대의 만행, 2장 광주시민의 시위합세와 도청 탈환, 3장 투쟁파와 투항파의 대립, 4장 도청을 사수하던 항쟁지도부의 장렬한 죽음으로 이루어져 있다.

표 9. <오월 광주> 사설과 장단 정리

구분	장단/아니리	등장인물	주요 내용
1장. 계엄포고의 확대와 공수부대의 만행 (학생)	1. 아니리	해설	1980년 안개정국 속에서 개헌설을 유포하는 과도정부
	2. 세마치	학생들	
	3. 아니리	해설	도청 앞에 집결하는 학생들
	4. 자진모리	학생들	
	5. 아니리	전두환, 강경 소장파	전국으로 확대 선포된 비상계엄
	6. 중중모리	전두환, 강경 소장파	
	7. 아니리	도청자 해설	계엄군과의 첫 번째 충돌: 재야 정치인들에 대한 체포와 공수부대의 만행, 시민들의 방성통곡
	8. 평중모리	공수부대, 학생들	
	9. 자진모리	공수부대, 학생들	
	10. 중중모리	시민들	공수부대의 날뛰는 장면 (작전명 ‘화려한 휴가’)에 비통해하는 시민들
	11. 아니리	시민들	
	12. 엇모리	공수부대, 시민들	
	13. 중모리	시민	
2장. 광주시민의 시위합세와 도청 탈환	14. 아니리	택시기사 등 시민들	택시기사들의 차량행렬
	15. 중중모리	학생들	
	16. 아니리	시민들, 전옥주	1차 금남로 전투: 트럭으로의 돌진하는 시위대
	17. 자진모리	학생들, 계엄군	
	18. 아니리	해설	고립된 상황에서 시위대를 돕는 주민들
	19. 평중모리	시민들, 학생들	
	20. 아니리	병원 직원, 술집 여자들	시민들이 도청 집결 후 계엄군에 대한 대응하자 도망치는 계엄군
	21. 자진모리	시민들, 계엄군	
	22. 엇모리	시민들, 계엄군	
	23. 빠른 엇모리	시민들, 계엄군	
3장. 투쟁파와 투항파의 대립	24. 아니리	시민들	증파된 계엄군들이 시민들을 사방에서 봉쇄
	25. 세마치	계엄군	
	26. 아니리	시민들	시가지를 누비는 시민들과 시신들의 확인하고 통곡하는 아낙네
	27. 진양조	시민들	
	28. 중중모리	아낙네	

	29. 아니리	해설(엇중모리)	TV·라디오의 허위 방송과 윤상원의 문화선전대 활동
	30. 자진모리	윤상원	
	31. 아니리	해설	이틀째를 맞이한 해방광주 시민들의 집결
	32. 평중모리	시민들	
	33. 아니리	윤상원, 박효선	집결한 시민들이 도청 앞으로 행진
	34. 단중모리	윤상원, 박효선	
	35. 아니리	한 시민	빗속에서 열린 궐기대회와 학생수습대책위 내의 갈등
	36. 세마치	수습대책위원회, 시민들	
	37. 아니리	학생수습대책위 학생들	
	38. 아니리	짧은 해설	상황 실장인 박남선의 분노
	39. 단중모리	박남선	
	40. 아니리	박남선, 민주 의사들	사태수습을 논의
	41. 중모리	교수, 청년들	
	42. 아니리	시민군 대표	수습위의 해체와 새로운 항쟁지도부 결성
	43. 자진모리	청년들	
	44. 아니리	최규하	최규하 대통령의 특별담화
	45. 엇중모리	최규하	
4장. 수습위의 해체와 도청을 사수하던 항쟁 지도부의 장렬한 죽음	46. 아니리	해설	해방광주 닷새째 비상이 걸리는 상황
	47. 휘모리	계엄군, 시민군	
	48. 아니리	계엄군 장교, 박남선	
	49. 중중모리	민중항쟁지도부	민중항쟁지도부 업무집행
	50. 아니리	항쟁지도부	당국의 최후통첩 예고에 광장 시민들의 비통함
	51. 진양조	시민들	
	52. 아니리	윤상원, 군중들	끝까지 남은 빈민 노동자들에서 회상에 잠긴 윤상원의 비장한 결심, 가두선전하는 여학생
	53. 중모리	윤상원	
	54. 아니리	해설	
	55. 진양조	윤상원	
	56. 아니리	윤상원, 여학생	새벽, 시내 진입해 시민들에 경고하는 계엄군
	57. 아니리	여학생	
	58. 자진모리	계엄군	계엄군의 시민군 난사
	59. 아니리	계엄군	
	60. 엇모리	계엄군, 시민들	오월을 녀을 기리려는 의지 투쟁을 위한 함성
	61. 시 낭송	오월의 녀	
	62. 노래	뜨거운 맹세와 함성	

2.1. 주제의식 전달을 위한 전통적 문법과 양식 탈피

① <똥바다> (1985년)

신랄한 독설과 재담으로 친일(親日) 세태 풍자

해방 이후 단절되었던 한국과 일본 간의 국교가 1965년 한일기본조약 체결²⁹³⁾ 등을 계기로 재개되면서 사회적으로는 반일 감정이 거세게 확산되었다. 1970년대 이후 줄곧 민중연회에 관심을 가져온 임진택은 “시대 상황을 통렬하게 풍자한 내용을 정태적인 시의 형태보다는 판소리로 신명나게 놀아보는 게 보다 효과적으로 대중과 접할 수 있다”는 구상 아래 창작판소리 <똥바다>를 탄생시켰다.²⁹⁴⁾ 주지하다시피 <똥바다>의 사설은 당시 유신 체제에 냉소적 비판을 가해온 김지하의 작품을 바탕으로 한다. 따라서 본 절에서 다루는 문학 텍스트는 주로 그의 담시에 관한 내용을 중심으로 살피고자 한다.²⁹⁵⁾

김재홍에 따르면 ‘담시’는 서구의 발라드(ballad)에서 유래하지만 김지하의 담시는 민담의 ‘譚’자를 빌어 온 것으로 구비 서사를 운문체로 기록한 것으로 볼 수 있다.²⁹⁶⁾ 또한 그는 담시에 대해 일종의 이야기가 중심인 역사적 연관성이 높은 서사시로 규정하며 당대 현실을 은유하는 사회적 기능을 지니고 있다고 설명한다.²⁹⁷⁾ 김지하는 자신의 담시에 대해 한국의 민족적 정신이 결집된 예술 장르로 집약하면서 특히 판소리의 전통을 승계하고 있음을 피력했다. 실제 민중의 정서와 역사적 감수성을 담

293) 한일기본조약은 한일 간 기본관계에 관한 조약과 이에 따른 4개 협정으로 한국의 경제발전과 근대화에 기여했으나 무역불균형과 산업기술협력 문제, 재일한국인 등의 미해결 현안이 남아있다(「한일기본조약」, 『한국민족문화대백과』.).

294) 「판소리 <똥바다> 일반인에 공연」, 『중앙일보』, 1987.10.30.

295) 이정원에 따르면 <똥바다>의 사설은 김지하의 원작을 판소리로 각색하는 과정에서 별다른 수정을 가하지 않았다. 따라서 사설의 특징은 김지하의 담시에 관한 내용이 주를 이룬다(이정원(2017), 앞의 논문 참조.).

296) 김재홍, 「김지하 특집: 「황토」에서 「별밭…」까지 작품론 I: 반역의 정신과 인간해방의 사상」, 『작가세계』 가을호, 1989, 100면.

297) 김재홍, 「한국근대서사시의 역사적 대응력」, 『문예중앙』 가을호, 1985.

지하면서 역동성 넘치는 율문으로 전개되는 담시 <똥바다>는 판소리 사설로 규정하고 해석해도 이질감이 느껴지지 않는다.

“문학이론상 크게 등장하지 않은 것뿐이지 그전부터 있었습니다. 국문학사에 根源說話 같은 것이 있지 않습니까. 興甫歌의 박타령이나 水宮歌같은 것도 담시라고 불러야 마땅합니다. 또 경상도지방에서 많이 내려오는 서사민요도 그렇게 보아야할 것입니다. 그것들은 대개 四音步가 기조가 된 여덟자배기에서 열자배기쯤인데 행으로 따지면 1백50행에서 2백행이 정형 아닙니까. 더러는 內房歌辭로 나오기도 하나 이것은 譚詩로 보아야합니다. 이야기구조니까요”²⁹⁸⁾

<똥바다>의 서사단락은 총 4개로 구분된다. 작품은 삼촌대(三寸待)라는 주인공 인물이 일본(1장과 2장)에서 한국(3장)으로 이동하고, 다시 배정자의 집(3장)에서 이순신 동상(4장)으로 이동하는 공간적 전개를 따르되 극은 주로 삼촌대가 내한한 뒤 죽음을 맞는 과정(3~4장)에 많은 비중을 할애한다. 다만 여기에 서술자(소리꾼)가 사건을 바라보며 겪는 정서적 태도 변화는 <똥바다>의 서사를 보다 심층적으로 이해하는 실마리가 된다. 서사가 진행되는 동안 서술자는 ‘조롱과 풍자’로 시작해 ‘성찰과 비판’을 거쳐 ‘비탄과 회구’의 심적 변화를 겪게 된다.

1장 삼촌대와 그의 집안 내력	2장 똥 금지의 시책과 혼련	3장 삼촌대의 방한과 기생관광	4장 이순신 동상 위에서 똥을 똥 후 죽음을 맞는 삼촌대
단가: 자업자득가	금분법 금분령 (禁糞法 禁糞令) 실시대목	삼촌대 방한(訪 韓) 대목	이순신 동상 위에서 똥을 내짜지르는 대목
삼촌대 생김새 대목		요정행(料亭行) 대목	
삼촌대 집안 내력 대목		요정의 안방행 대목	
	똥을 참느라고 지랄발광하는 대목	주절 떠는 대목	동상에서 떨어져 죽는 대목
난장판 대목			
조롱과 풍자		성찰과 비판 서술자의 심경 변화	비탄과 회구

그림 20. <똥바다>의 장면 구성과 서술자의 감정 변화 양상

298) 「김지하담시 판소리로 듣는 맛」, 『동아일보』, 1985.3.2.

1장과 2장에서는 한국에 침탈할 기회만을 호시탐탐 노리고 있는 일본의 신군국주의적 작태를 조롱하고 풍자하는 대목이 주를 이룬다. 주인공이자 일본인의 후예를 상징하는 삼촌대와 그의 집안 내력을 소개하면서 이들을 흉측하고 우스꽝스러운 외모에 비열하고 음흉한 야욕을 드러내는 인물로 묘사한다.

[1장. 삼촌대 소개 대목] 원숭이 쌍통에다 뱀새눈 쥐털수염 독하게 거사리고 들창코, 뺨어 주둥이, 쪽박 귀, 벼룩이 이마뺨 제 키보다 더 높은 나막신을 신고 따각 따각 따각 따각 따각, 따각거리고 다닐 제

[1장. 삼촌대 어머니 소개 대목] 이 삼촌대란 놈 에미가 있는데, 양갈지고 표독스럽기 짝이 없는데다, 왕년에 소련놈 미국놈 망태만한 양물들이 호호탕탕! 옥문에서 향문까지 내리 전진후퇴로 꿰뚫어버려 사시장철 앞으로 똥 싸고 오줌 싸고

3장에서는 한반도에 똥을 싸지르기 위해 친선방한단의 명목으로 입국한 삼촌대가 한국지도층의 환대를 받으며 기생관광을 즐기는 대목이다. 이때 한국 경제·외교·안보 분야를 대표하는 고위관료층으로 금오야·권오야·무오야가 등장해 삼촌대를 접대하는데 이들은 굴욕에 가까운 아침을 떠난다. 여기서는 단순히 웃음을 자아내는 풍자를 넘어 한국이 스스로 주도하는 친일 행태에 대한 뼈아픈 자성과 비판의 목소리를 내는 대목으로 볼 수 있다. 앞서 1~2장이 표면적 비판 대상으로 일본을 지목한 것이라면 3장에서는 실질적 비판 대상인 한국 내부의 권력층과 사회 지도층에 대해 강하게 질타한다.

[3장. 금오야·권오야·무오야의 아침 대목] 금오야란 놈 노래한다 투자 투자투자투자 일본은 어머니 한국은 아들 어머니가 젖 주듯이 투자 좀 해주쇼 (중략) 권오야란 놈 춤을 춘다 협력 협력 협력협력 일본은 오야붕 한국은 꼬붕 오야붕이 뒷배 선 듯 협력 좀 해주쇼. (중략) 무오야란 놈 춤을 춘다 안보안보안보 안보안보 일본은 상전 한국은 부하

마지막 4장에서는 일본의 침략과 만행으로 인해 한국이 똥바다에 침

물하는 참상을 맞게 되고, 작가는 비통한 감정을 감추지 못한다. 그러나 이내 학생과 노동자 등 시민 계층의 주체적 협력을 통해 똥을 제거하기 시작하고 이를 보고 당황한 삼촌대가 새똥을 밟고 급작스럽게 죽게 된다. 이는 민중들의 정서와 바람을 반영해 통쾌한 카타르시스와 희열을 느끼는 장면이다.

[4장. 똥바다가 된 한국의 참상에 슬퍼하는 대목] 피묻은 입술들이 뭐라고 소리치네 고름이 유령들이, 손톱 발톱 머리칼들이 하늘 가득 너울 너울 춤추로 노래 불러 (중략) 사랑하는 조국이어 사랑하는 조국이어

[4장. 삼촌대의 죽음 대목] 삼촌대 떨어진다 떨어진다 새똥밟고 떨어진다 이순신 동상 꼭대기로부터 찌이이익- 똥바다를 향하여 거꾸로 떨어진다. 좇도마데---- 아이고 삼촌대도 이제 끝장이로구나 아이고 내 새끼도 나처럼 똥을 참다 돼지것구나 좇 좇 좇도마떼

<똥바다>는 전체적으로 이야기 전달자인 소리꾼의 역할이 강하게 확대되어 있다.²⁹⁹⁾ 소리꾼은 판소리 전반의 내용을 관객에게 알리는 데 그치지 않고 주관적인 논평을 더하면서 등장인물의 행동과 심리 묘사를 주도한다. 특히 판소리의 서두를 알리는 단가 부분과 종결 장면에서 소리꾼이 등장해 작품의 내용과 주제를 함축하여 설명하는 것은 <똥바다>에서 서술자가 지닌 전지적 역할을 보여주는 대목이다.

[1장. 도입 부분] 예부터 이르기를, 칼 가진 놈 칼로 망하고 돈 가진 놈 돈으로 망해 삼라 만상 인간 백사가 모두 다 자업자득

[4장. 종결 부분] 옛이야기를 들으면 이렇게 망한 자 부지기수, 어찌 분 3촌대 한놈 뿐일까마는, 저죽을 줄 뻔히 알면서도 똥에 미쳐 똥을 모으고 똥을 기르는자 요사이도 끊임없이 모를 일이다

299) 김중철은 <똥바다>를 포함해 <오적>, <앵적가>, <소리내력> 등의 작품 모두 서술자의 역할이 강조되었다고 설명한다(김중철, 「김지하 판소리 사설의 형식과 문체」, 『판소리학회 제26차 학술대회 발제문』, 2009, 11~12면.).

전체 사설을 대상으로 담화분석³⁰⁰⁾한 결과, <똥바다>는 인물의 대화 보다는 사건과 대상에 대한 설명 혹은 묘사가 압도적으로 많은 비중을 차지한다. 이는 관중에 대한 소리꾼의 계도(啓導)적 특성이 높다는 점을 시사하는데 소리꾼은 등장인물의 내부에 침투하지 않고 일정한 거리두기를 통해 비판의 대상(일본과 일본인, 한국 내의 친일파)과 동조의 대상(민중)이 명확하게 분리되었음을 상정한다. 이후 소리꾼은 심적 부담감 없이 비판의 대상에 대해 날선 폭로와 직언을 가하고 민중들은 소리꾼의 입장에 서서 심적 이해와 공감을 획득할 수 있다.

사설 곳곳에는 비속어와 은어 등 적나라한 표현이 거침없이 쏟아진다. 이원현은 이처럼 김지하 담사에서 자주 등장하는 상스럽고 외설적인 표현에 대해 바흐친이 주창한 ‘장터의 언어(Sprache des Marktplatzes)’라는 개념으로 접근한다.³⁰¹⁾ 그에 따르면 장터의 언어란 지배 계급의 공식적 언어와 대립되는 민중의 비공식적인 언어로서 주로 놀이정신과 집단적 신명성 등을 강조하는 마당극 연행에서 찾아볼 수 있다.³⁰²⁾ <똥바다> 역시 민중의 정서를 대변하는 거칠고 풍자적인 표현이 등장하는 대목이 많다. 이를테면, 삼촌대가 조상의 복수를 다짐하는 장면에서 ‘똥구녁을 콧 쭉서 박고’라고 내뱉거나 서술자가 친일의 행태를 보이는 사람에게 ‘흉계를 꾸미는 놈, 몸거래하는 년’이라고 하는 등 욕설과 비속어가 난무한다. 또한 삼촌대의 외양을 묘사하는 대목에서 ‘시커먼 두 불알이 축 늘어져, 딸랑 딸랑’라고 회화화하거나 삼촌대가 기생관광을 즐기는 대목에서는 ‘계집들이 달려들어 흘랑 벗겨버리고 이년이 여기 만지고’라고

300) <똥바다>의 사설을 대상으로 담화 분석한 결과는 다음과 같다.

구분	설명			대화	묘사			
	인물의 배경	사건의 정황	작가의 논평	사건 진행형	인물의 행동	대상의 형상	주변 광경	인물의 심리
등장 회수	3회	5회	7회	2회	14회	6회	1회	3회
등장 비중	8.2%	7.4%	10.3%	5.3%	37%	21.4%	1.2%	9.1%
비중 합계	25.9%			5.3%	68.7%			

301) 이원현, 「바흐친의 이론을 통해 본 마당극 - 임진택의 <밥>과 <녹두꽃>을 중심으로」, 『한국연극학』 20, 한국연극학회, 2003, 63~64면. 재인용.).

302) 바흐친은 장터의 언어가 집중적으로 나타나는 공간을 카니발로 보았는데 이는 일상 세계에서 평소 억눌렸던 언어가 자유롭게 분출되는 곳이다(이원현(2003), 앞의 논문, 65면.).

표현하는 등 선정적이고 퇴폐적인 묘사가 거듭된다.

특정한 단어를 한껏 과장하여 반복적으로 열거하는 표현 방법도 단형 판소리의 주요 특징이다. <똥바다>에서도 단어를 연속적으로 나열하고 의미를 부풀림으로써 등 사설의 해학적 특성을 부각하는 장면이 두루 등장한다. 소리의 유사성에 따른 반복, 묘사하는 대상의 세밀화, 단순한 단어들의 연쇄 등 다양한 형태의 열거가 등장하는데 이는 결과적으로 비판과 신명을 부추기는 역할로 귀결된다.³⁰³⁾

[2장. 금분법 금분령 설명 장면] 똥 싸는 그림 그리는 것은 절대금지
똥 싸는 노래 부르는 것도 절대금지 똥 싸는 소설, 똥싸는 영화,
똥 싸는 연극, 똥싸는 무용, 똥 싸는 평론, 똥 싸는 설교,
똥을 연상시키는 일체의 행위를 금지 금지 금지

[3장. 배정자 집의 배경 장면] 홍살문 지나 도리이도 지나 솟을대문 철문도 지나 중문 안문 들어서니 좌편은 인공분수요 우편은 인공폭포로 다 댕돌에 올라 세 살문 열고, 텃마루 건너 복도를 지나 여닫이문 열고 다다미 거쳐 온돌방 울긋불긋 비단공단 방석이 깔렸구나

다양한 음악적 골계미 창출

<똥바다>의 음악 어법은 일본의 침략적 행위에 대한 경각심, 한국 사회의 친일 행동에 대한 조롱 등과 같은 사설이 담고 있는 풍자와 해학적 요소가 충실하게 구현되도록 뒷받침한다. 이는 당시 특유의 익살스럽고 역동적인 문체를 임진택 특유의 판소리 음악 문법으로 자연스럽게 표출시킨 결과다. 음악적 짜임새는 전통적 어법을 따르면서도 새로운 실험을 적극적으로 모색함에 따라 전통과 현대를 오가는 과도기적 양식을 보이는데 <똥바다>의 전체 사설과 음악의 직조 양상을 도표로 제시하면

303) 송광성은 김지하 답시에서의 ‘열거’를 포함과 범주 및 인과관계의 다른 열거로 구분하는 반면에 김종철은 김지하 답시에서의 ‘열거’를 경험적 사실들의 집적을 통한 대상의 묘사의 확장과 무한 연쇄의 문체라고 지적하기도 한다(송광성, 『김지하 답시 「똥바다」 연구』, 한남대학교 교육대학원, 2005, 43~53면.; 김종철(2009), 앞의 논문, 14~17면.).

다음과 같다.



그림 21. <똥바다>의 장면별 장단 구성

원작 자체가 전통판소리 형식을 염두하여 만든 작품이 아닌 만큼 창과 아니리의 교체, 장단과 악조의 전개 등에 있어서는 전통적인 음악 직조 양식과 거리가 있는 것으로 나타난다. 사실과 장단의 구성에 있어 창에 비해 아니리가 차지하는 비중은 매우 높은 편³⁰⁴⁾이다. 이는 <똥바다>의 담화 방식이 주로 외부 시점을 견지한 서술자에 의해 묘사 혹은 설명되는 방식으로 전개되고 있기 때문인 것으로 판단된다.

장단의 경우 1장~3장까지는 중모리·중중모리 등 보통 빠르기의 속도로 경쾌하게 진행되고, 4장에서는 느린 장단과 빠른 장단이 교체되어 극적 긴장감을 높인 후 다시 휘모리로 빠르게 몰아치며 마무리 된다. 이 같은 장단 구성은 앞서 서사단락의 구성에서 언급한 서술자의 심적 변화를 반영한 것이다. 풍자와 조롱에서 성찰과 비판, 그리고 비탄과 희구에 이르기까지의 서사 과정은 장단의 완급을 통해 적절하게 표현된다. 조의 구성의 경우 우평조는 19개인 반면 계면조는 4개에 불과한데 이는 어두운 메시지와 사회비판적 내용을 음악적으로는 가벼운 풍자와 해학으로

304) <똥바다> 사실에서 아니리가 차지하는 비중은 34%을 차지한다.

그려내고 있기 때문이다.

앞서 살폈던 박동진의 <충무궁 이순신>과 마찬가지로 <똥바다>에서도 전통판소리의 음악적 텍스춰인 내드름을 차용하고 있다.³⁰⁵⁾ 특히 작품의 전반부에서 전통판소리의 내드름을 차용했는데 유사성이 발견되는 대목을 살펴보면 다음과 같다. <똥바다>에서 삼촌대의 애비인 2촌대를 소개하는 장면과 <춘향가>에서 천자문의 글자 뜻을 설명하는 천자 뒤풀이 장면은 첫 마디의 음률이 진행되는 구조가 비슷하다(악보 7-①). 또한 <똥바다>의 삼촌대 애미의 배변훈련 장면과 역시 <심청가>에서 심청이 애비를 대접하는 장면의 내드름은 첫 음에서 다음 음을 내뿜듯 하강하는 구조가 비슷하게 나타난다(악보 7-②).

악보 7. <똥바다>와 <수궁가>, <춘향가>의 선율·장단 비교

① <똥바다> 1장. 집안 내력 소개 장면(중중모리)

♩.=60

집안 - 내력을 볼 각 시 면 지 - 애비 분이 혼 대 는 -

<춘향가> 천자뒤풀이 장면(중중모리)

♩.=60

자 시 의 생 천 허 니 불 - - 언 행 사 시

② <똥바다> 1장. 삼촌대 애미의 배변 훈련 장면(자진모리)

♩.=90

삼 촌 대 애 미 란 년 삼 촌 대 를 닥 달 한 다

305) 다만 <똥바다>의 내드름은 전통오가에서 나온 대목과는 상황의 관련성이 적고 단순히 선율과 장단의 유사성이 보인다.

<심청가> 심청이 들어온다 장면(자진모리)



한편 <똥바다>에서는 전통적 어법을 따르지 않고 과감한 실험으로 독자적인 음악 어법을 탐색해 독자적인 골계미를 창출한 점을 더욱 주목할 필요가 있다. 작품에 드러난 임진택의 독창적인 음악 특징으로는 상황과 불일치하는 음악적 풍자, 음형의 반복을 통한 후렴구의 사용, 색다른 음향의 사용 등으로 요약될 수 있다.

우선 극의 상황과 음악적 분위기를 불일치시키는 ‘모순’³⁰⁶⁾을 통해 작품의 풍자적 분위기를 확대한다. 이를테면 3장의 경우 삼촌대의 기생관광을 통해 일본의 경제적 침탈과 사회 지도층의 친일 행태를 적나라하게 보여주는 대목이 주를 이룬다. 이때 소리꾼은 일본 신군국주의의 지배에 놓인 한국의 비극적 현실을 오히려 신명나는 분위기로 연출해 감정의 불일치를 유발한다. 예를 들어 배정자의 잔치상에 올라온 음식 대목은 한국의 음식문화에 일본의 영향력이 침투해 있음을 주지시키는데 ‘전라도콩 미소시루, 광주 무 다꾸앙, 왕십리 나라스께’ 등의 사설에 신명나는 자진모리를 결합해 상황을 조롱한다. 금오야·권오야·무오야가 삼촌대를 접대하는 장면에서는 지도 세력이 일본에게 투자와 협력을 요청하며 연신 굽신거리는데 이 역시 중중모리로 흥겹게 전개된다.

악보 8. 극적 상황과 음악의 불일치 대목

① 3장. 잔치상에 올라간 음식 대목(자진모리)



306) Esti Sheinberg, *Irony, Satire, Parody, and the Grotesque in the Music of Shostakovich*, Aldershot: Ashgate, 2007, p. 107.

② 3장. 금오야·권오야·무오야의 아침 대목(중중모리)

♩.=70, 실음 기보

소리
금 오 야 란 늬 노 래 한 다 투 자 투 자 투 자 투 자 일 본 은 어 머 니 한 국 은 아 들

북

<똥바다>에서 음악적 풍자는 반복에 의한 과장으로 나타난다. 동일한 단어를 반복하고 선율과 리듬 역시 단순한 형식으로 수차례 반복해 상황을 우스꽝스럽게 풍자하려는 의도다. 예를 들어 삼촌대의 애비를 소개하는 대목에서는 ‘빠가빠가’, ‘나니나니’라는 단어를 같은 음으로 반복한다. 삼촌대가 이순신의 동상 위에서 똥을 싸는 대목에서는 똥의 종류와 모양, 특징 등을 한없이 오랫동안 열거하면서 유사한 음형과 소리를 과장되게 반복한다(악보 9. 참고).

악보 9. 단순 음형의 반복을 통한 과장

① 1장. 삼촌대 애비 소개 대목(중중모리)

♩.=70, 실음 기보

소리
빠 가 빠 가 빠 가 품 잡 다 똥 버 락 맞 아 채 독-을 앓 다 빠 가 빠 가 돼 지 고

북

② 4장. 삼촌대가 이순신 동상 위에서 똥 싸는 대목(자진모리)

♩.=100, 실음 기보

소리
흥 똥 칭 똥 겹 은 똥 흰 똥 단 똥 쓴 똥 신 똥 똥 은 똥 찼 똥 신 경 똥

북

관객들의 흥을 돋우기 위해 특정 단어에 일정한 멜로디를 반복하는 후렴 부분을 삽입하기도 했다. 김지하의 담시는 유사한 패턴의 어구가 반복적으로 열거된 부분이 많은데 임진택은 이를 후렴부로 만들어 관객들이 쉽게 흥얼거리며 따라 부를 수 있도록 했다. 2장의 금분법 금분령(禁糞法 禁糞令) 대목에서는 ‘절대 금지!’ 혹은 ‘좃도 마떼!’를 반복 배치했고, 3장의 난장판 대목에서는 ‘아리랑 조이나 아라리요 도꼬샤 조이나 아리랑 도꼬샤 아라리요’ 등을 후렴구로 배치했다.

악보 10. 관객의 흥을 돋우기 위한 후렴구

① 2장. 삼춘대의 똥 금지 훈련 대목(자진모리)

♩.=100, 실음 기보

소리
바지춤만불잡아도 좃도 마 떼 상쪼금만짚그러도 좃도 마 떼

북

② 3장. 삼춘대와 금오야·권오야·무오야가 벌이는 난장판 대목(엇모리)

♩.=80, 실음보다 단3도 높게 기보

소리
아리랑 조이나 아라리요 도꼬샤 조이나 아리랑 도꼬샤 아라리요

북

판소리는 소리꾼의 노래 외에 고수의 북 반주로만 음악이 구성되지만 <똥바다>에는 전통 어법을 탈피해 색다른 반주 악기를 등장시켜 독특한 음향을 만들어 내기도 한다. 3장 방한 직전 복수를 다짐하는 삼춘대 대목에서는 노(能)음악 분위기를 모사하기 위해 일본의 전통악기인 샤미센 반주에 맞춰 낭송하거나 전자건반 반주에 맞춰 군가풍의 노래를 부르고 있다. 이는 일본의 음악을 패러디함으로써 조롱의 대상을 더욱 명확하게 적시하려는 의도다. 4장 일제의 침탈에 무기력한 조국의 세태를 비통해

하는 장면에서는 전자 키보드가 노래를 조용하고 나지막하게 반주하면서 슬프고 애달픈 분위기를 한층 더 숙연하게 만든다.

악보 11. 독특한 음향을 연출하는 대목

① 3장. 방한 직전 복수를 꿈꾸는 삼촌대 장면: ‘노(能)음악’ 차용

♩=65, 실음 기보

소리
샤미센

피 끓는 복수의 머 나 먼 길 설 욕을 못 하면 어 이 다시 - 돌아 오 리

② 3장. 조상의 원한 설욕을 다짐하는 장면: ‘군가쫄’ 노래

♩=110, 실음 기보

소리
키보드
북

풀 라 스틱 미 소 와 - 약 간 의 선 물 - 과

종 앳 - 던 옛 날 - 의 노 래 소 리 에

③ 4장. 친일 행태를 원통해 하는 장면(진양조): 키보드 반주

♩=60, 실음 기보

소리
키보드
북

피 묻은 입 술 들 이 뭐 - 라고 소리 치 네

② <오월 광주> (1990년)

시대적 아픔의 기록과 고발

1980년 5월18일 민주화를 간절히 염원했던 국민들의 의지와는 반대로 종신 집권을 위해 수단과 방법을 가리지 않았던 신군부는 무고한 시민들을 집단적으로 학살하는 유례없는 사건을 촉발시켰다. 광주에서 발생한 비극의 전모는 오랜 시간 사람들에게 숨겨져 왔다는 점에서 더욱 비극적이다. 외부와 철저히 차단된 채 힘겹게 싸워야 했던 광주시민들은 항쟁이 끝난 이후에도 상당 기간 동안 베일에 가려 덮여져 왔기 때문이다.

<오월 광주>는 역사적 사건을 소환하고 재현하는 데 있어 ‘사건의 객관화’ 방략³⁰⁷⁾을 취하고 있다. 서사 전개는 일차적으로 역사적 사건인 광주항쟁 상황을 충실하게 재현하는 것이지만 궁극적으로는 항쟁을 겪어보지 않은 관중들이 간접 체험하도록 현재화하는데 방점을 둔다. 열흘 동안의 뼈아픈 광주항쟁 사건을 재해석하거나 우회하지 않고 정면에서 접근함으로써 역사적 참상의 체험을 유도하는 것이다. 특히 무고하게 희생된 무명의 시민들을 극의 주체로 내세워 광주 민주항쟁의 주역은 다름 아닌 ‘민중’이라는 점을 강하게 상기시킨다.

임진택은 본래 항쟁지도부의 대변인이자 자신과 친분이 두터운 윤상원을 비롯해 다양한 실존 인물을 주인공으로 이야기를 이끌어가려 했지만 작업 진행 도중 일반 시민들 중심으로 바꿨다고 한다.³⁰⁸⁾ 특정한 개인의 일대기를 핵심 열개로 하기 보다는 민주화운동에 참여했던 무수히 많은 시민들의 입장을 고르게 대변하기 위해서다.

작품 전반부(1·2장)에서는 무명의 시민 시위대의 빛나는 활약상이 그려지고, 후반부(3·4장)에 이르러 주요 실존 열사들이 등장하며 자연스럽게

307) 역사극에서 역사를 소환·재현하는 방식은 사료의 재해석, 사료의 발굴과 객관화, 새로운 역사 이론의 방법을 끌어오는 것 등이다(양승국, 「역사극의 가능성과 존재 형식에 대한 소고」, 『한국극예술연구』 25, 한국극예술학회, 2007.).

308) 윤상원 외에 항쟁지도부 기획실장을 지낸 김영철, 우연히 항쟁에 참여해 시민군으로 활약한 김현책, 도청사수 대열 참여로 죽음을 선택한 이정연 학생 등 다양한 인물들이 주인공으로 고려되었다(임진택(1990), 앞의 책, 252~253면.).

게 양측의 인물들이 결합된다. 공교롭게도 이러한 인물 배치는 실제 항쟁이 전개되는 과정과 부합되는데 광주 항쟁의 주도 세력이 학생들에서 시민, 시민에서 노동민중과 주요 실존 인물들로 차례대로 옮겨갔기 때문이다.³⁰⁹⁾

<오월 광주>의 서사단락에서 장면별 비중을 고려해 도식화하면 다음 그림과 같다. 네 개의 삽화에는 ‘갈등의 점화’ 장면이 각각 배치되어 있다. 1장에서는 공수부대와 학생들, 2장에서는 계엄군과 시민들, 3장은 시위대 내부의 투쟁과와 투항과의 대립, 4장에서는 마지막 항쟁지도부와 계엄군의 대치 상황을 팽팽하게 보여주고 있다. 각 장은 항쟁에 가담한 내외부 주체들 간의 치열한 대립 과정이 주요 골격을 형성하고, 여기에 시민들의 연합과 도청 탈환, 쫓겨나기 등의 이야기가 추가되면서 극의 열개를 완성한다.

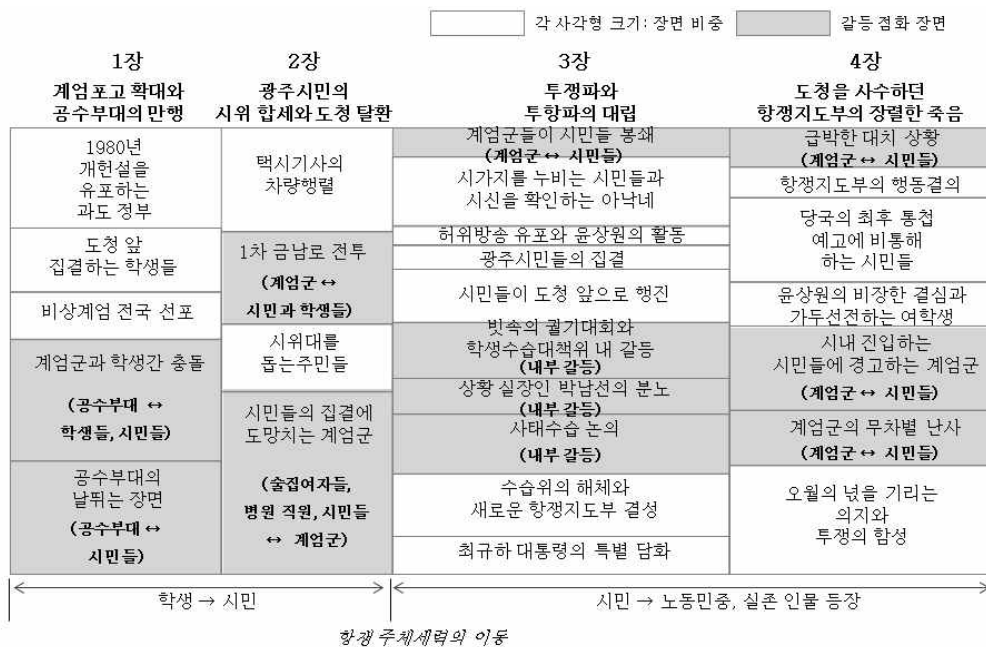


그림 22. <오월 광주>의 장면 구성과 갈등의 점화

갈등의 장면은 시민들이 ‘누구와 어떻게 대립했는가’에서부터 ‘왜 대립

309) 임진택(1990), 앞의 책, 253면.

해야 했는지'에 대한 원인을 중점적으로 비추고 있다. 갈등이 번져가는 과정을 통해 시위대의 규모가 확산되고 투쟁의 긴박함이 고조된 이유를 드러내 관객들이 광주항쟁의 진실에 한발 더 가까이 바라보게 하려는 의도다.

계엄포고가 확대되면서 학생들은 광주 도청에 집결하여 평화적인 가두시위를 펼치는데 이때 광주에 파견된 공수부대 장병들은 잔혹한 만행을 저지른다. 이유 없이 가해지는 폭력에 학생들이 무참하게 공격당하자 시민들은 학생들과 거리낌 없이 자발적인 연대를 형성하고 광주의 전 시민 30만 명이 결집하여 도청으로 집결한다. 시민 연합은 특공대를 조직하여 계엄군과 총격전을 벌인 끝에 가까스로 도청을 탈환한다. 이때 극은 계엄군과의 학생들의 갈등은 계엄군과 시민간의 대립으로 확산되는 과정에 초점을 맞춘다.

승리의 순간도 잠시, 계엄군의 증파로 시민들이 봉쇄되고 시신들이 늘어나자 사태의 수습과정에서 시위대는 투쟁파와 투항파로 나뉘지고 내부 갈등은 심화된다. <오월 광주>의 전체 사설에서 수습위원회 내부의 갈등은 가장 높은 비중으로 다뤄지는데 항쟁 당시 거대한 권력의 폭력 앞에서 시민들이 느끼는 죽음의 공포와 민주주의를 향한 뜨거운 열망 간의 팽팽한 긴장감을 보여주기 위함이다. 결국 민중항쟁지도부가 결성되어 최후까지 도청을 지켜내려 애쓰지만 막강한 계엄군의 총칼 앞에 무력하게 쓰러지고 장렬히 죽음을 맞게 된다.

극은 열흘간의 시위 과정 동안 평범한 시민들의 겪게 되는 무차별한 폭력, 자발적인 연대와 우정, 묵묵한 투쟁과 희생 등 항쟁의 과정을 충실하게 재현함으로써 허구보다 잔혹했던 역사적 현실에 감정이입을 유도한다. 관객들은 시위대의 동선에 따라 광주 항쟁의 실체를 몸소 체험하며 평범한 시민들의 용기와 희생의 의미를 깨닫게 된다.

한편 <오월 광주>는 어둡고 무거운 내용이 주를 이루지만 미약하게나마 희극적 상황을 삽입했다.³¹⁰⁾ 예기치 못한 상황 곳곳에서 소소한 웃음을 유발하는 장면을 마주하도록 했다. 예컨대 시민 부상자들 수혈을

310) 일부 연구자들은 <오월 광주>에 웃음의 요소가 적다고 지적한다. 실제 내용 특성상 비장미가 우세한 게 사실이나 해학적 요소 역시 부분적으로 발견된다.

돕기 위해 병원을 찾은 술집 아가씨들이 의사들에게 거절을 당하자 ‘아니 시방 이 급한 참에 보건 위생이 다 뭣이대요? 우리 피도 깨끗혀요. 검사 해볼라면 해보시오’라고 응대하는 대목이나 참상의 진실을 전하지 못하고 왜곡된 전파를 일삼는 방송사에 ‘가랑이 벌리고 흔들어대는 꼴이나 내보내는 것이 방송이여?’라고 일침을 가하는 등 익살스러운 대화로 무거워질 수 있는 극에 활기를 불어 넣는다. 또한 군사정권의 정체를 깨는 대목에서 ‘아 저런 시방구 시러베아들놈’이라고 내뱉고, 뼈라를 뿌리는 공수부대의 헬리콥터에 대고 ‘저 시벌놈의 잠자리 비행기 날개쪽지부텀 분질러와야 쓰것고만’이라 외치는 등 걸러지지 않는 욕설을 쏟아 부으며 판소리 특유의 골계적 재담³¹¹⁾을 전개하기도 한다.

<오월 광주>는 당시의 참상을 최대한 리얼하게 묘사하기 위해 다큐멘터리적 사실주의를 지향하고 있다. 비극적 현장의 느낌이 살아있도록 사실적으로 시각화하여 청중들로 하여금 실제 상황의 객관적 재현을 믿게도록 하는 것이다. <오월 광주>의 전체 사설을 대상으로 담화 전개 특질을 분석해보면 사건에 대한 묘사와 설명이 주를 이루며 서술자의 주관은 다소 자제³¹²⁾하고 있는데, 민주화운동이 벌어지는 한복판에 청중들을 불러놓고 사건 현장을 가감 없이 재현하려는 의도로 해석된다.

실제 판소리 사설에서는 특정 상황이나 인물을 집어낸 후 이를 집중적으로 묘사하는 장면들이 종종 발견된다. 서술자의 시선은 인물의 생김새 혹은 행동의 변화 하나하나에 최대한 가까이 밀착시켜 놓고 한참 동안을 서술하는 방식이다. 마치 영화에서 한 장면을 커다랗게 확장한 후

311) 이는 앞서 <똥바다>에서 살폈듯이 바흐친이 주창한 개념인 ‘장터의 언어 (Sprache des Marktplatzes)’와 동일한 맥락으로 볼 수 있다.

312) <오월 광주>의 사설을 대상으로 담화 분석한 결과는 다음과 같다.

구분	설명				대화			묘사			
	시공간 배경	인물의 배경	사건의 정황	작가의 논평	사건 진행형	상황 설명형	상황 묘사형	인물의 행동	대상의 형상	주변 광경	인물의 심리
등장 회수	21회	2회	18회	15회	22회	7회	6회	35회	6회	3회	7회
등장 비중	11%	0.5%	13.3%	4.2%	18.7%	5.6%	3%	31.8%	5.6%	1.6%	4.9%
비중 합계	29%				27.2%			43.8%			

화면을 끊지 않고 자세히 들여다보는 ‘클로즈업 기법’과 유사하다.³¹³⁾

시각적 이미지의 중요성은 임진택 스스로도 강조한 바가 있다. 임진택은 <오월 광주>를 ‘소리로 빚어내는 그림이자 영화’라고 표현하면서 판소리의 본질 중 하나로 소리와 이미지의 전환에 대해 역설했다. 그는 궁극적으로 판소리가 문학과 연극, 음악이라는 장르를 초월해 청중들이 시각적 상상력을 통해 어떤 장면과 정황을 직접 그려 볼 수 있어야 하며 이를 통해 소리꾼이 전달하고자 하는 내용을 총체적으로 인식 가능한 것으로 간주했다.³¹⁴⁾

판소리는 ‘보면서 듣는’ 예술양식이다. 관중은 광대의 너름새와 발림을 보면서 그의 아니리와 소리를 듣는다. 그러나 판소리는 ‘보면서 듣는’ 차원에서 끝나는 것이 아니라, 한단계 높은 차원에서 다시 ‘들으면서 보는’ 예술 양식이다. 광대가 성음과 선율로 그려낸 ‘이면’은 관중의 미의식 속에서 청각적 인식이 시각적 상상력으로 전환됨으로써, 관중은 그 소리가 빚어내는 어떤 정황, 어떤 사실을 자신의 눈으로 직접 ‘그려 보는’ 것이다. ³¹⁵⁾

<오월 광주>는 광주항쟁의 과정을 현장 중계하듯이 구체적이고 생생하게 묘사한다. 계엄군의 극렬한 진압과 무차별한 공격으로 처참한 죽음을 맞는 시민들, 참담한 상황에 분노와 울분을 표출하는 과정 등의 장면을 구석구석 확대해 관중들에게 항쟁 당시의 참상의 진실을 낱알이 전달하고 있다.

특히 각종 무기를 착용한 군인들이 무고한 시민들을 대상으로 살상행위를 벌이는 장면은 잔인하기 그지없다. 남녀노소를 가리지 않고 군화발로 차거나 진압봉과 총의 개머리판을 휘두르며 대검으로 찌르는 장면들은 이들의 노골적인 만행을 적나라하게 드러낸다.

[1장. 비상계엄 확대 선포 후 계엄군과의 첫 번째 충돌] 그때여 군용트

313) 김현주(2013), 앞의 책, 132~132면.

314) 임진택(1990), 앞의 책, 260~261면.

315) 판소리학회 편집부(2015), 앞의 논문, 426면.

력 십여대가 맹속력으로 당도 계엄군들 내리는데 공수단이 분명쿠나 - 한 손에는 대검 들고 또한 손에는 곤봉 들고 살기 등등! 표적을 정해 서 끝까지- 추적 닥치는 대로 패고 찌르는데 피투성으로 늘어진 사람 다리와 머리를 맞들어서 몇 번 추스르더니 트럭 위로 내던진다 -

[4장. 계엄군의 시민군 난사] 총성한발 올리더니 탐조등 유리창을 박살 을 내는구나 캄캄한 어둠 속에 중무장한 계엄군의 일제사격 개시된다 (중략) 공수대원 창문턱까지 접근 수류탄을 투척한다 또 다른 공수대 원 화염방사기를 광폭하게 분사한다

계엄군의 공격방법이 갈수록 극렬해지자 위기의식을 느낀 시민들은 적극적으로 뭉치기 시작한다. 이전까지 도망으로 일관하거나 투석전을 통해 수동적으로 방어해오던 시민들은 태세를 바꿔 본격적으로 맞대응하 게 된다. 이때 시민들은 불의에 굴복하지 않는 민중, 불굴의 투지로 정의 를 실행하는 모습 등으로 상세히 묘사된다.

[2장. 금남로 1차 전투] 또 한청년 트럭에다 드럼-통 잔뜩 싣고 불을 얼-른 붙인 후 전속력으로 질주! - - 바리케이트 부수고 분수대에 가 서 팡! 팡! 필사적으로 공격을 하니 계엄군 하릴없이 퇴각을 하는구나

[2장. 도청 탈환을 위한 시민들의 대응] 시민군 거동짜라 특공대 조직 해야 계엄군에 맞선다 LMG 기관총을 어깨에 메고 전남의대 부속병원 옥상으로 올라 도청 내부를 향해 기관총을 설치 가늠자 세워 목표를 조준, 왼손으로 받침목 잡고 오른손으로 방아쇠 숨을 한번 들이쉬 후 바싹 잡아 당기니

시위대처럼 전면적으로 투쟁활동에 참여하지는 않지만 보이지 않게 도움을 주는 시민공동체의 모습은 오히려 더 강력한 응집력과 에너지를 느끼게 한다. 공수부대의 잔인한 작전인 ‘화려한 휴가’를 계기로 광주 의 전 시민들은 연대하게 된다. 모든 시민이 거리로 나와 시위대를 응원하 는데 부상자를 이송하는 택시기사들, 주먹밥과 음료수를 나눠 주는 아주 머니 등의 대목은 서로를 응원하고 묵묵히 자신들의 소임을 다하려는 공

동체의 자발적 의지를 실감나게 표현한다.

[2장. 시위대를 돕는 주민들] 아침부터 주민들이 주먹밥을 만들어서 시위차량 지나가면 한 함지씩 실어주고 양동시장 대인시장 학동 시장 산수시장 서방시장 아줌마들 길목마다 조를 짜서 김밥에다가 주먹밥, 김치에다 계란에다 음료수에 빵에다가 갖가지 음식을 길바닥에 늘어놓니 한 청년 주먹밥을 두 손에 받아들고 한 입에 먹더니만 “아집씨, 고맙소잉. 내가 저 상너러 공수놈들 그냥 싹 몰아낼텐게 염려놓으쇼 잉.”

그러나 결국 수차례의 시가전 속에서 많은 시민들이 장렬히 전사하고, 요란한 총성과 함께 처참한 죽음을 당한 시민들은 육신이 찢어져 피가 낭자한 모습으로 그려지고 있다. 정치군부의 폭력으로 인해 산화해버린 열사들의 최후의 광경에 도저히 참다못한 서술자는 울분을 직접 표출하기도 한다.

[3장. 공수부대에 의해 사살된 시민들의 시신] 시신들을 늘어놓고 무명으로 덮었더니 검붉은 핏자국이 얼룩져 배었구나 무명천을 들쳐보니 머리통이 깨진사람 얼굴이 뭉개지고 손과 발이 잘리우고 내장이 터져 나온 사람 너무도 잔혹하여 눈 뜨고는 볼 수 없네

이처럼 <오월 광주>의 사설은 당시 왜곡되어진 오월의 진실을 효과적으로 알리기 위해 광주 항쟁의 현장에서 일어나는 사건을 제3자의 입장에서 세밀하게 관찰했고, 시민들과 계엄군 간의 자연스러운 대화와 행동에 무게를 둬으로써 ‘극사실주의적인’ 형태를 취했다.³¹⁶⁾ 실제 일어났던 당시의 정황을 가감 없이 노출해 소리꾼이 말하고자 하는 사회적인 목소리를 적나라하게 드러낸 것이다.

316) <오월 광주>의 다큐멘터리적 사실주의는 1960~70년대 구미에서 확산되었던 극사실주의(hyper realism)와도 일면 일맥상통한다. 초(超)사실주의, 포토리즘 등으로 불리는 극 사실주의는 기계적으로 확대된 일상의 현실은 충격적이고 잔혹하게 다가온다(정경숙, 「극사실주의의 관점에서 본 Pinter의 극」, 『현대영미어문학』 23, 현대영미어문학회, 2005, 426면.).

직설적 음악 어법의 여과 없는 표현

광주 항쟁의 전반적인 서사가 계엄군의 폭력에 맞서 용감하게 전진하는 국면과 민주주의의 뜻을 끝내 이루지 못하는 절망의 국면으로 대비된다는 점에서 <오월 광주>의 음악적 전개는 사건이 전개되는 극적 정황을 충실하게 따르고 있다. 작품의 전체 사실과 음악의 전반적인 결합 양상을 분석한 내용을 다음의 그림과 같이 제시해 보았다.

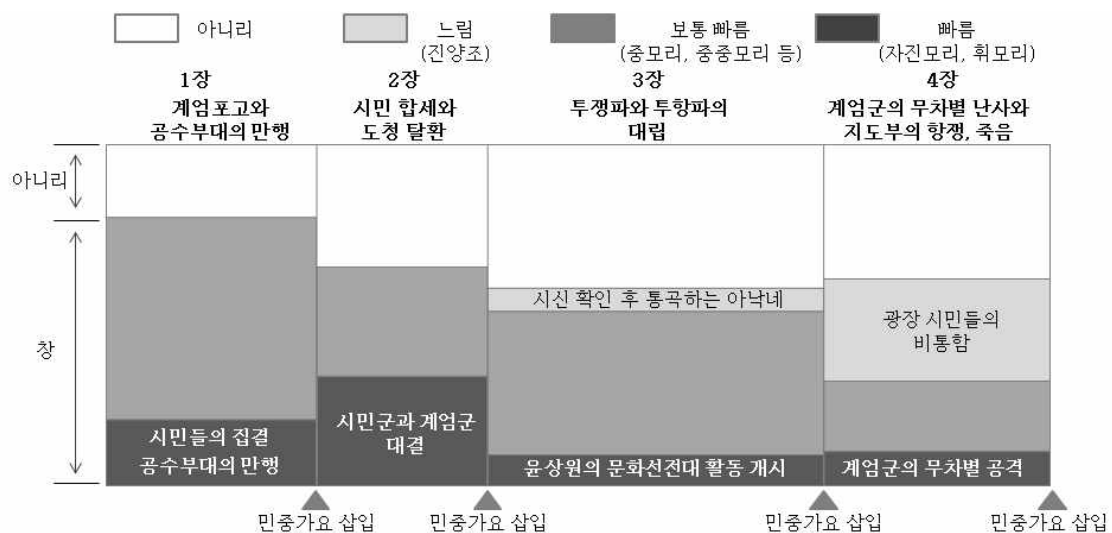


그림 23. <오월 광주>의 장면별 음악 구성

장단의 구성은 1장과 2장에서는 주로 중모리·중중모리 등 보통 빠르기의 장단으로 진행되고, 3장과 4장에서는 느린 장단이 우세하게 등장하며 특히 4장에서는 진양조의 비중이 대폭 확장되어 나타난다. 이는 투쟁의 역동적인 과정과 지도부의 죽음을 장단의 빠르기로 구현한 결과다. 조의 구성은 우평조 27개, 계면조 9개로 우조가 월등한데 학생들과 시민군들의 연합하여 계엄군에 돌진 대항하는 모습들이 대체적으로 씩씩하고 장엄한 표정으로 그려졌기 때문이다.

<오월 광주>는 전통판소리에 비해 아니리의 비중이 상당히 높은 편이다. 이는 <오월 광주>가 지향하는 바가 아름다운 성음과 노래보다는 이야기적 성격을 강조하는 일면이라고 판단된다.³¹⁷⁾ 아니리는 장면마다

음성에 강약과 톤에 변화를 주고 있는데 시공간 배경이나 인물의 행동 등을 설명하는 부분은 다소 건조하고 담담하게 읊조리지만 학생들과 시민들을 무력하게 계엄군에게 무력하게 공격 장면에서는 함께 비분강개하는 모습을 보이기도 한다.

항쟁의 장면은 주로 선율과 구호가 결합된 ‘외치듯 노래하기’ 방식³¹⁸⁾으로 표현된다. 시위 중의 강렬한 외침을 음악적으로 표현해 시민들의 기개를 생동감 있게 묘사하고 시민들의 저항정신을 찬미하는 것이다. 이를테면 시위대가 금남로에서 트럭을 타고 돌진하는 장면에서는 ‘여러분 뒤를 따르시오! 군 저지선을 돌파합시다!’라고 외치고(악보 12-①), 도청 탈환 후에는 기쁨에 취해 ‘만세 이겼다! 해방광주 만세’라고 합창(악보 12-②)을 한다. 이어 문화선전대 활동을 전개하는 장면에서는 ‘비상계엄 해제하라! 김대중을 석방하라!’라며 성토(악보 12-③)하기도 한다. 이때 가창자의 소리를 반주하는 북 장단은 종종 행진곡 풍의 당당하고 힘찬 리듬으로 표현되는데 공수부대에 맞서는 시민들 내면의 결연하고 비장한 심리를 나타내는 것이다.

악보 12. ‘외치듯 노래하기’의 출현 대목

① 2장. 트럭을 타고 돌진하는 학생들(중중모리)

♩.=100, 실음 기보

소리

트럭 위의 청년들 머리띠 걸 끈둥여매고 태극기 흔들며

북

하! 얼씨구 하!

여러분 뒤를 따르시오 - 군저지선을 돌파합시다 -

317) <오월 광주>에서 창 의 비중은 65%, 아니리의 비중은 35%에 이르고 있다.

318) ‘외치듯 노래하기’는 쇤베르크의 음악극 <모세와 아론>에서 정해진 음정과 리듬 안에서 이야기하듯 노래하는 방법인 ‘말하듯 노래하기(Sprechgesang)’ 기법을 착안하여 필자가 명명한 표현이다.

② 2장. 도청 탈환 후 기뻐하는 시민들(자진모리)


♩=110, 실음 기보


소리 

북 

③ 3장. 비상계엄의 해제를 요구하는 문화 선전대(중모리)

♩=110, 실음 기보

소리 

북 

아울러 <오월 광주>에서는 실험적 음향을 도입해 일촉즉발 시위 상황의 분위기를 한층 고조시키고 있다. 사이렌과 헬리콥터 소리, 탱크 소리 등 각종 특수 음향을 적재적소에 사용할 뿐만 아니라 극이 전개되는 도중 부분적으로 키보드 반주를 활용하고 있다. 무엇보다 키보드 반주가 빈번하게 등장하고 있는데 경음악 혹은 장면 전환을 보조, 특정 부분에서 소리의 반주 역할을 담당하기도 한다. 구체적으로는 시민들의 위풍당당한 기개와 비장함을 나타내는 대목, 군부세력과의 대치하는 긴장감 넘치는 장면 등에 삽입되었다. 다만 전자 키보드의 삽입은 세련되지 않은, 투박하다는 인상인데 1980~90년대 야외 공간에서의 시위문화 분위기를 재현하기 위한 반주 악기로서 사용되고 있다.

악보 13. 전자건반으로 시위문화 분위기를 연출하는 대목

① 2장. 도청에 집결한 시민들의 비장한 결의(‘경음악’ 역할)

♩=70, 실음 보다 단3도 높게 기보

키보드 

스네어 

② 4장. 계엄군과 대치하는 항쟁지도부(‘장면전환’ 역할)

♩ = 140, 실음 보다 단3도 높게 기보

The musical score is for a 4-measure piece in 4/4 time, key of B-flat major. It features three staves: Voice (소리), Keyboard (키보드), and Percussion (타악). The voice part has the lyrics '계엄군 탱크와 대치 하는구나' (Facing the military tanks, it's a fight). The keyboard part provides a steady accompaniment. The percussion part includes a snare drum (스네어) and a bass drum (북). The tempo is marked as ♩ = 140, and the instruction '실음 보다 단3도 높게 기보' (Notate a whole tone higher than the actual sound) is given.

③ 1장. 시민에게 잔혹 행위를 가하는 전투 경찰(‘노래 반주’ 역할)

♩ = 120, 실음 보다 단3도 높게 기보

The musical score is for a 1-measure piece in 12/8 time, key of B-flat major. It features three staves: Voice (소리), Keyboard (키보드), and Percussion (북). The voice part has the lyrics '한 손에 는대 검들 고 또 한손에는곤 봉들 고 살 기등 등' (One hand holds a sword, the other holds a spear, the life of the people). The keyboard part includes a 'sound effect' section. The percussion part features a drum (북). The tempo is marked as ♩ = 120, and the instruction '실음 보다 단3도 높게 기보' (Notate a whole tone higher than the actual sound) is given.

애도의 정서가 두드러지는 장면은 비통한 음악을 통해 격렬한 시위 장면과 대조적으로 연출된다. 시위의 열기가 뜨거워지며 감정을 고조시키는 가운데 긴장된 분위기를 뚫고 슬프고 서정적인 정서가 표출된다. 거침없이 당당하게 흘러가는 가락 속에서 계면조 가락이 드물게 돌출되어 시민들의 슬픈 마음을 움직인다. 이를테면 자식의 시체 위에 엎드려 통곡하는 아낙의 모습이나 계엄군의 무차별 총기 난사로 인해 시민들이 속절없이 죽어가는 장면은 청중들로 하여금 애달픈 감정에 저절로 빠져들게 한다.

악보 14. 애도의 정서가 표출되는 대목

① 3장. 시신 확인 후 통곡하는 아낙네(중중모리+계면조)

♩=75, 실음 기보

소리
어 떤 아 낙 한 사 람 땀 다 절 력 주 저 았 으 며 아 이 고 이 게 누 구 여 -
북
내 새 끼 가 죽 었 네 -

② 4장. 마지막 산화하는 시민들(엇모리+계면조)

♩=120 (장단에 맞춰 멜로디를 넣어 자유롭게 노래),
실음 보다 완전5도 높게 기보

소리
대 항 하 던 시 민 군 들 실 탄 마 저 바 닥 이 라 하 월
북
없 이 죽 어 갈 제 회 부 연

한편 작품 곳곳에는 ‘민중가요’가 사용되는데 임진택은 서사적 전개로 일관해 온 판소리에 돌연 서정적인 분위기를 조성하기 위해 민중가요를 삽입했다고 설명한다.³¹⁹⁾ 민중가요는 4개의 삽화가 끝나는 지점에 배치했는데 ‘오월의 노래’는 첫째 단락, ‘광주출정가’는 둘째 단락, ‘남도의 비’는 셋째 단락, ‘광주천’은 넷째 단락의 종료 지점에 각각 삽입되어 있

319) <오월 광주> 음반에서는 민중가요가 제거되어 있는데 임진택은 판소리의 특징상 삽입가요가 생략되어도 줄거리에 큰 지장이 없다고 언급한다(임진택(1990), 앞의 책, 258~259면.).

다.³²⁰⁾각 삽화별로 다른 민중가요를 삽입해 각 장면이 일단락되는 형식을 갖추면서 동시에 유기적인 통일성을 높이려는 의도다.

특히 서정적 민중가요인 ‘임을 위한 행진곡’이 <오월 광주>와 시작과 대미를 장식하는데 도입부분에서는 경음악으로, 마지막 부분에서는 합창하는 형식으로 교대로 표현하면서 강렬한 인상을 남기고 있다. 민중가요의 삽입은 슬픈 감정을 유도할 뿐 아니라 관중들을 참여를 위한 방편으로도 고안되었다.³²¹⁾ 대중적으로 널리 알려진 익숙한 노래를 서사 중간에 배치해 누구든지 따라 부를 수 있게 하려는 것이다. 소리꾼과 관중이 공연 도중 판을 매개로 합창의 장면을 연출하면서 이들이 함께 어우러지는 광경을 지향한다.

악보 15. 시작과 대미를 장식하는 ‘임을 위한 행진곡’

♩. = 80, 실음 보다 단2도 낮게 기보

키보드

스네어

<오월 광주>에서 드러난 핵심적 음악기법 중 또 다른 특징은 ‘풍자와 모순’을 통해 비판을 가하는 것이다. 임진택의 판소리 대부분은 사실 만으로도 사회 비판적 분위기가 주된 정조로 드러나는 게 사실이다. 그러나 <오월 광주>에서는 음악적으로도 풍자적 요소를 가미해 극적 효과를 한층 배가시키고 있다.

시민들을 보호하고 정의를 준수해야 할 의무가 있는 계엄군은 강력한 비판의 대상이다. 이들의 불합리하고 과도한 폭력의 행동은 종종 상황에 맞지 않는 음악적 모순을 통해 조롱된다.³²²⁾ 계엄군 혹은 공수부대가 강

320) ‘광주천’과 ‘남도의 비’는 ‘민요연구회’가 창작한 곡으로 무대에서는 대금, 해금, 피리 등의 반주가 대동된다(임진택(1990), 앞의 책, 259면.).

321) 임진택(1990), 앞의 책, 258~259면.

력한 무기로 시민들을 공격하는 장면은 긴박감·공포감을 유발하는 상황임에도 불구하고 밝고 들쭉거리는 분위기로 묘사되기도 한다.

계엄군이 시민들에게 발포하는 장면에서 ‘군 헬리콥터들이 올라갔다 내려왔다’, ‘선투에 선- 사람들 꼬꾸라지고 넘어지고’ 등의 표현이 자진모리와 엇모리장단에 맞춰 경쾌하게 진행된다. 마지막 계엄군들이 시민들을 향해 무차별적으로 난사하는 장면에서도 ‘자동화기 - 콩 볶는 소리 천지가 진동’ 등의 사설과 함께 발랄한 음악으로 전개된다. 이처럼 극적 상황에 맞지 않거나 반대 상황에 어울릴 만한 음악적 연출은 정서적인 부조화와 괴리감을 만들어내 상황을 풍자한다.

악보 16. 극적 상황과 음악의 불일치 대목

① 2장. 헬리콥터에서 시민을 공격하는 계엄군(자진모리)

♩=100, 실음 보다 완전5도 높게 기보

소리

북

그 때 여 도 청 상 공 군 헬 리 콥 터 들 이 내 려 갔 다 내 려 왔 다 올 라 갔 다 올 라 왔 다

② 4장. 시민들을 무차별하게 난사하는 대목(엇모리)

♩=230, 실음 보다 단3도 높게 기보

소리

북

자 동 화 기 콩 볶 는 소 리 천 지 가 진 - 동

권위적 인물을 비꼬는 대목에서도 풍자적 음악 기법이 나타난다. 모든 시민의 보호자이자 최고 권위의 대통령이 특별담화를 통해 국민들을 회유하고 협박하는 장면(3장)은 사태의 심각성을 고려했을 때 장엄하고

322) Esti Sheinberg(2007), 앞의 책, p. 107.

무겁게 그려지는 게 일반적일 것이다. 그러나 이 대목에서도 맥락과 맞지 않는 엇모리장단이 흘러나오며 골계적 상황으로 연출되고 있다. 서사의 전개 맥락과 어긋난 음악적 표현은 마치 권위자의 무능력한 행태를 비웃는 듯한 인상을 안긴다.

악보 17. 권위적 인물을 음악으로 풍자

♩ = 180, 실음 기보

소리

북

광 주 시 민 여 러 분 나 는 대 통 령 최 규 하 요
이 번 사 태 로 인 - 해 얼 - 마 - 나 슬 프 시 오

특정 장면을 반복적으로 과장하여 묘사함으로써 폭력의 잔인성을 적나라하게 드러내기도 한다. 높거나 낮은 소리를 지속적으로 반복하거나 단순한 음형을 과장하는데 주로 갈등 상황에 사용되어서 해당 장면의 잔혹한 공격성을 부각시킨다. 빠른 속도로 타격되는 장단을 타고 ‘따-따-따-따-따’, ‘탕-탕-탕-탕-탕’ 등 계엄군의 무자비한 공격과 폭력적 행위를 묘사하는 의성어들이 반복적인 음율과 결합되어 표현되고 있다.

악보 18. 단순 음형의 반복으로 폭력성 묘사

① 2장. 시민군과 계엄군 간 대치 대목(엇모리)

♩ = 260, 실음 기보

소리

북

따 따 따 따 따 따 따 따 연 속 발 사 되 는 구 나

② 2장. 도청 상공에서 발포하는 대목(자진모리)

♩.=100, 실음 보다 완전5도 높게 기보

소리

잡 - 자 기 총 소리 탕 탕 탕 탕 탕

북

2.2. 이단자적 혁신 모색으로 새로운 관객층 확보

비가비 예술가로서 민중의 입장 대변

텍스춰 분석 결과 <똥바다>는 선진화와 민주화로 포장된 일본의 경제 침략, 과거의 참상을 잊고 굴욕적인 자세로 일관하는 한국 지도층에 대해 거침없는 폭로와 날선 비판을 가했다. 소리꾼은 단순한 이야기의 전달자가 아니라 계도자로 등장해 잠들어 있는 한국인들의 자주성과 주체 의식을 흔들어 깨웠다. 음악적으로는 아니리의 비중을 확대하되 반복과 과장, 모순 등의 독창적 골계미를 창출했고 일본 음악을 패러디해 조롱의 대상을 노골적으로 적시했다. <오월 광주>는 한국 현대사의 최대 비극인 광주민주화운동의 참상을 충실하게 재현하고자 했다. 관중들을 역사적 현장으로 소환해 당시 민중 시위대의 행렬을 동참시켜 이동하는 형태로 전개하며 현장감 넘치는 묘사로 항쟁의 경과를 실감나게 조망하였다. 음악적 텍스트에서는 선율적 아름다움을 표현하기보다는 극의 주제와 메시지를 전달하는 데 초점을 두었다. 선동과 애도의 정서를 극단적으로 대비시키고 모순과 풍자를 활용해 사실이 지닌 사회비판적 내용을 강렬하게 각인시켰다.

<똥바다>는 1970년대 한일 간의 불균형한 의존 관계를 기상천외한 방식으로 풍자한 김지하의 담시를 임진택이 판소리 음악으로 절묘하게 해석하여 평단의 호평과 대중적 흥행에 성공했다. 반면 <오월 광주>는 김지하의 영향에서 벗어나 임진택이 작사와 작창, 연행을 온전히 혼자

완성해 낸 최초의 작품으로 독자적인 예술 활동의 출발을 알리고 창작판소리 예술계에서 확고한 입지를 증명한 작품이라고 할 수 있다.

임진택은 기성 판소리 명창들과 전혀 다른 경력을 걸어온 예술가다. 그는 서울대 외교학과 출신의 비가비 소리꾼으로 방송국 PD로 시작해 마당극 연출가, 민중예술 이론가, 축제 기획자 등 다채로운 경력을 쌓아왔지만 정작 전통판소리 무대에는 거의 오르지 않았다. 그는 서편제 보성소리 명창이자 무형문화재 심청가 예능보유자인 정권진으로 사사 받았는데 5년~10년이라는 비교적 짧은 기간 소리 훈련을 거쳤기 때문에 일반 명창들에 비해 예술적 기량이 미진할 수밖에 없었다. 따라서 득음과 성음을 중시하는 예술계 상황에서는 임진택의 판소리 활동과 창작 작품이 긍정적으로 평가받기 어려웠다.³²³⁾

“85년도에 ‘똥바다’라는 창작판소리를 처음 합니다. 그때 ‘똥바다’라는 창작 판소리를 하니 판소리계에 저에 대한 비난이 분분했어요... 똥바다를 직접 안 들어본 국악인들이 비난을 꽤 했던 모양이더라고요... 들어본 사람들 중에는 판소리의 새로운 경지를 열었다고 평가한 사람들도 있는데, 들어보지도 않은 소리꾼 중에는 이렇게 비난하는 사람도 있었습니다. ‘똥바다가 뭇이여? 판소리가 똥이다 그거여?’ 똥바다의 주제가 매우 애국적이라는 것을 모르고 그냥 선입견을 가지고 그런 식으로 비난을 많이 했는데 나중에 똥바다를 직접 보거나 들은 소리꾼들은 그게 아니었죠” ³²⁴⁾

하지만 임진택에 대한 온당한 평가는 성음의 아름다움이나 기교의 탁월성에 기반하지 않는다. 그는 판소리 예술계가 아닌 ‘외부자의 시선’으로 절멸해가는 판소리의 현실을 객관적으로 바라보고 문제의식을 제기했다. 더 나아가 새로운 판소리를 통해 과감한 혁신을 도모하고자 했다. 그는 판소리계 폐단의 주범으로 지목되는 인맥이나 학연 등에 묶여있지 않았기 때문에 냉철한 시각을 유지하며 판소리의 문제에 대해 자유롭게 자

323) 임진택은 자신의 판소리를 명창들에게 의뢰하고 싶었으나 현실 문제를 다룰 경우 순수성을 오염시킬 우려가 있어 소리를 꺼리는 경향이 있었다고 설명한다.

324) 이주향, 「우리 시대의 광대 임진택, 그 신명의 인생」, 『철학과 현실』 62, 철학문화연구소, 2004, 97면.

신의 목소리를 낼 수 있었다.

민중예술에 대한 자신의 철학과 작품들의 단상들을 엮어낸 저술 『민중연회의 창조』³²⁵⁾에서 임진택은 전통판소리가 당대의 시민성과 현실주의 성격을 담아내지 못한다고 비판하면서 현재 대중들의 삶의 애환을 소재로 다뤄야 한다고 주장했다. <똥바다>, <오월 광주> 뿐만 아니라 그의 여타 작품들이 당대 서민의 구체적인 실상을 이야기하려 했던 이유는 이러한 고민으로부터 시작된 것이다. <소리 내력>은 가난한 이농민인 안도(安道)가 사회에 대한 불만을 터뜨린 후 유언비어 유포죄로 비참한 최후를 맞는 내용으로 사회적 불합리성과 지배층의 부정부패를 꼬집고 있다. <오적>은 포도대장이 재벌, 국회의원, 고위공무원, 장성, 장차관 등 다섯 도둑을 징벌하기 위해 나서지만 결국 가난한 줌도둑인 피수를 감옥에 보낸다는 내용으로 부정부패를 비난하면서도 권력자들의 악행을 오히려 선망하게 되는 사회 구조를 비웃고 있다. 이처럼 임진택의 작품들은 기존 판소리의 범주 내에서는 도저히 생각할 수 없었던 과감한 사회적 발언과 비판의 내용을 품고 있다. 특히 1960년대 이후 사회가 급격한 산업화·도시화를 추진하면서 민중들이 겪어야 했던 고충들과 사회적 부작용들이 작품의 주요 관심 대상이었다.

임진택의 일련의 창작판소리들은 옛 판소리에 대한 ‘고정관념’을 깨뜨리고 판소리 고유의 본질을 되찾는 것을 목표로 한다. 그리고 궁극적으로 그 목표는 판소리의 ‘사회적 기능’을 실천하는 것으로 해석되는데 <똥바다>와 <오월 광주> 역시 이러한 그의 예술적 사상이 강하게 드러난 작품이다. 그가 주목한 판소리가 복원해야 할 사회적 기능은 ‘민중들의 살아 움직이는 이야기’를 담아내는 역할이다. 그는 판소리에서 소리는 다름 아닌 이야기며, 이야기 속에는 민중의 현실 인식과 생활적 고민, 저항의식 등이 내재되어 있어야 한다고 생각했다. 그러나 그는 당대의 정치사회적 여건으로 인해 전통판소리의 이야기가 본래 지니고 있던 민중성을 서서히 이탈하고 있다고 지적한다.³²⁶⁾

325) 저서는 마당극과 판소리, 민속연회의 재조명, 문화시평 등으로 구분되어 있고 판소리에 관해서는 「이야기와 판소리」, 「살아있는 판소리」, 「창작판소리를 말하다」, 「판소리 <오월 광주> 창작 단상」의 내용을 담고 있다.

임진택은 새로운 판소리를 통해 전통판소리에서 실제 말하고자 했던 주제의식을 되돌리고자 하였다. 그는 전승 오가가 표면상으로 효, 충, 열, 우애 등을 강조하는 것처럼 드러나지만 실제로는 신분계약으로부터의 인간해방, 사회경제적 불평등, 지배층의 착취 등의 저항의식이 내포되어 있다고 강조한다.³²⁷⁾ 조동일이 “판소리라는 장르는 범상한 주인공의 운명과 현실을 그대로 드러내고, 지배계급의 위선과 허위를 폭로하며 현실 속의 민중의 의식을 드러낸다.”³²⁸⁾고 말했듯이 전통판소리는 조선 후기 사회체계의 불합리성과 민중의 구체적인 삶의 애환을 담고 있다.

표 10. 전통판소리의 표피적 주제와 실질적 주제³²⁹⁾

작품	표피적 주제	실질적 주제
춘향가	정절, 열(烈)	신분계약으로부터의 인간해방 및 탐관오리 응징
심청가	효	현세의 어두운 삶과 새 세상의 도래
흥부가	형제 우애	사회경제적 불평등, 금전만능풍토 반영
수궁가	어리석음 징계 또는 충성	지배층의 착취와 횡포에 대한 경향
적벽가	간웅(난적) 징계, 충의(忠義)	지배층의 허구성 폭로 및 염전사상

임진택은 당시 새롭게 발표되는 창작판소리에 대해서도 시대적 고민을 이야기로 표현하지 못한다고 지적³³⁰⁾했는데 <안중근전>, <유관순전>, <윤봉길전> 등 열사가의 경우 민족의 울분과 항거의 내용을 담고 있지만 특출한 영웅을 주인공으로 설정해 인간적 체취가 부족하고, 박동진 명창의 <예수전> 등의 성서판소리는 대중들의 토착 정서와는 간극이 존재한다고 서술한다.

326) 그는 특히 대중 매스미디어에 의해 주입되는 정보가 사람들의 감관을 마비시키고 설명한다(임진택(1990), 앞의 책, 188면, 238~239면.).

327) 임진택(1990), 앞의 책, 178면.

328) 조동일, 「민중·민중의식·민중예술」, 『한국문학통사』 3, 148~149면.

329) 임진택(1990), 앞의 책, 178면.을 토대로 재정리.

330) 임진택(1990), 앞의 책, 217~218면.

임진택이 구상한 민중의 이야기는 단순히 현재의 이야기를 담는 게 아니라 민중들의 절실한 고민을 품고 정서적 공감대를 형성할 수 있는 것이어야 한다. 또한 그에게 판소리는 민중 의식을 깨우고 고양시키고자 하는 목적의식이 전제되어 있다. <똥바다>는 다소 초현실적인 이야기를 통해 일본의 과거사를 망각하고 친일행태를 일삼는 지도층을 고발해 대중들이 올바른 역사관을 자각하게 하려는 의도가 엿보인다.³³¹⁾ <오월 광주>는 대중들에게 유신시대의 역사적 참상을 기록하듯 생생한 이야기로 고발하며 주제의식을 보다 직접적으로 드러낸다.

“판소리의 기본 연원이 이야기적 성격에 있음을 여러번 언급한 바 있거니와 그것은 한낱 의미없는 지나간 옛이야기가 아니라 바로 이 시대 민중의 생활과 투쟁을 기록하고 증언하는 이야기여야 한다는 점이다. (중략) 그러한 점에서 <오월 광주>는 1980년 5월, 잔학한 군부독재에 항거하여 일어나 광주 민중의 무장항쟁과 해방기간에 관한 장엄한 기록이며 증언이다.”³³²⁾

<똥바다>와 <오월 광주>는 민중의 삶과 사회저항 의식을 다루고 있다는 점은 유사하지만 등장인물을 통해 서사의 내용과 메시지를 드러내는 방식에는 차이가 있다. <똥바다>의 쫓토마테를 비롯해 김지하의 담시를 기반해 만든 <소리 내력>의 안도(安道)나 <오적>의 포도대장과 피수 등은 추상적 개념을 인물로 형상화시킨 성격이 강하고, 극의 전개 방식 역시 비현실적이고 관념적인 차원의 이야기로 짜여 있다. 반면 <오월 광주>는 실화를 소재로 다룸으로써 작품을 통해 우리들 스스로의 모습을 발견하게 되는데 등장인물들이 항쟁 열사이면서 동시에 우리들이 현실에서 마주하는 동료 혹은 이웃들이기 때문이다.

한편 민중 정서를 이야기하려는 그의 작품들은 종종 당국과의 마찰을 빚어냈다. 판소리에서 담고자 했던 현실의 문제의식은 자연스럽게 당시

331) 사건이 일어난 지 28년이 지난 현 시점에서는 광주항쟁을 다룬 많은 문화예술 작품들이 등장하고 있다. 그러나 <오월 광주>가 발표될 당시만 해도 정치적 분위기로 인해 광주항쟁을 작품의 소재로 담은 작품은 많지 않은 상태였다.

332) 판소리 학회(2015), 앞의 논문, 425면.

정권에 관한 비판적인 내용으로 이어질 수밖에 없었다. 1974년 민청학련 간첩단 조작사건에 연루되어 수감된 이력이 있던 임진택은 평소 유신 정권에 대해 공개적으로 비판의 목소리를 높여 왔다. 이로 인해 그는 당시 정권과 첨예한 갈등을 보이며 정부의 지원 없이 예술 활동을 펼쳐 나가야만 했다.

유신정권 시기 정부는 검열을 통해 문화예술계에 강력한 영향력을 행사했다. 2장에서 언급한 문화정책 모형에 따르면 당시 예술에 대한 정부의 지원 역할은 ‘기관사 국가(engineer state)’로서 정치적 목적을 충족하지 않는 예술은 강력하게 통제하고 억압하던 시기다.³³³⁾ <똥바다>의 경우 “한일관계를 종속적으로 묘사하고 흑막이 있는 것처럼 과장했다.”하여 1985년 6월 신촌우리마당에서 연행되다 공연중지와 함께 극장이 폐쇄되고 말았다.³³⁴⁾ 역시 1985년에 그가 대표로 있던 연희광대패의 <밥>은 도시 문명으로 인한 농촌 문제를 다룬 마당극으로서 공연윤리위원회의 심의를 통과했음에도 불구하고 지방정부에서 공연신고를 접수하지 않는 바람에 대구와 인천 공연이 무산되었다.³³⁵⁾ <오월 광주>는 정치적으로 민감한 사안을 다루는 소재였음에도 불구하고 공연이 금지되지는 않았다.³³⁶⁾ 그러나 <오월 광주>는 국공립 극장에서의 무대는 단 한 차례도 성사되지 않았고 어떠한 재정적 지원도 이루어지지 않아 당시 정부의 사회적 통제가 예술가와 공연에 미치는 영향력이 어느 정도였는지 가늠할 수 있다.³³⁷⁾

333) 1970~1980년대 다양한 이유로 공연이 금지되었다. 이를테면 <그물에 걸린 배>는 군대에 대한 부정적인 이미지로, <우보시의 어느해 겨울>은 정치권력의 폭력성을 폭로했다는 점에서, <어느 조각가와 탐정>은 한국의 현실을 너무 어둡게 묘사했다는 이유에서, <고구마>는 정부에 불신감을 부추겼다는 이유로 공연 금지되었다(「유신·5공때 금지회곡 “햇빛”」, 『경향신문』, 1990.9.19.).

334) 「유신·5공때 금지회곡 ‘햇빛’」, 『경향신문』, 1990.9.19.

335) <밥>은 김지하의 동명의 이야기 모음집을 마당극으로 만든 작품이다.

336) 당시 동일한 소재의 연극인 극단 토박이의 <금희의 5월>과 극단 <일어서는 사람들>의 경우 안기부에서 대본을 검열하고 삭제와 수정 등의 요청을 받아들여 간신히 공연되었다(「‘문화 민주화’...걸림돌은 무엇인가 각 분야 인사들의 진단과 처방」, 『한겨레』, 1988.5.15.).

337) 임진택의 창작판소리는 민예총, 전국민족극협의회 등의 조직으로부터 후원받아 공연을 펼쳤다.

이념적 성향에 기반한 지식인 관객의 호응

민중들의 삶과 고민을 담은 임진택의 창작판소리는 과거 진지한 애호가 중심의 귀명창 관중들과 다르게 새로운 청중들에게 높은 관심을 받게 된다. 특히 그의 판소리는 현실사회의 부조리를 파헤치고 사회변화를 지향한다는 측면에서 열렬한 호응을 얻었는데 이들은 기존 전통판소리에 관심을 가졌던 관객들을 대체하면서 새롭게 유입된 관객층이라고 할 수 있다.

관중들은 임진택의 판소리를 통해 판소리가 지닌 특유의 생동감과 자연스러움, 자유분방함 등³³⁸⁾을 엿볼 수 있는데 이는 판소리가 본래 민속 예술이라는 점을 새삼스럽게 각인시킨다. 이는 임진택의 판소리가 지나치게 고급화되고 전문화된 전통판소리와 다르게 ‘놀이적·대중지향적 역할’을 강조하고 있기 때문이다. 판소리는 과거 예술가와 수용자가 서로 구분되지 않는 민속예술³³⁹⁾이었지만 이제 더 이상 관중들이 즐기는 놀이로서가 아니라 감상하는 예술로 변개된 경향이 존재한다. 판소리는 어떤 전통예술보다 관중들과의 호흡이 중시되는 장르다. 조선시대 판소리가 처음 태동할 당시에는 남녀노소와 신분고하를 막론하고 누구나 판에 모여 판소리를 즐겼다. 소리꾼의 슬픈 노래에 눈물을 흘리다가도 익살스러운 재담에 웃음을 터뜨리고 여기에 청중은 각종 추임새를 던지며 적극적으로 판놀음을 벌인 민속연회였다. 20세기 초 극장무대에 오른 판소리는 대중문화로서의 성격을 강하게 지니고 있었다.³⁴⁰⁾ 그러나 어느 순간부터 현대 공연장에서의 판소리는 우아하고 점잖게 감상하는 예술이 되어버렸다. 소리꾼의 세련된 성음과 화려한 기교를 중시하고 관객들 사이에서도 더 이상 자연스럽게 내던지는 추임새를 찾아보기가 힘들게 되었다.

<똥바다>, <오월 광주>가 양반 예술의 양식논리를 거부함에 따라 관객들은 창작판소리를 한결 용이하게 즐길 수 있었다. 임진택은 판소리에 익숙하지 않은 관객들을 위해 판소리 접근의 제약이 되었던 벽을 과

338) 임진택(1990), 앞의 책, 220면.

339) Arnold Hauser, 황지우 역, 『예술사의 철학』, 돌베개, 1983, 293면.

340) 김종철, 『판소리사 연구』, 역사비평사, 2002, 82~83면.

감하게 허물었다. 사설은 고사성어를 거의 없애는 대신 현대 언어에 가까운 쉬운 텍스트를 구성해 대부분의 가사가 대본 없이 편하게 들리도록 했다. 특히 <오월 광주>의 경우 담화 방식에 있어 돌려서 말하는 비유와 은유, 또는 장식이 들어간 채언보다는 직설적인 표현에 집중했다.

관객들은 성음 요소에 대한 전문적 지식을 갖추지 않고도 작품을 직관적으로 쉽게 이해할 수 있었다. 이를테면 <똥바다>와 <오월 광주>에서는 소리꾼의 목소리를 감상하는 것이 작품의 지향점이 아니었기 때문에 소리의 과도한 기교와 아름다움에 집착하지 않았다. 대신 이야기의 내용과 주제의식을 명확하게 드러낼 수 있는 음악적 표현양식에 무게를 두었다. 불합리한 상황을 비틀기 위해 음악적 모순과 풍자를 확대했고 색다른 음향과 분위기를 조성하기 위해 전자 키보드를 부분적으로 활용하기도 했다.

작품에서 관객을 배려한 부분은 아니리를 확대하고 후렴구나 삼입가요, 민중가요 등을 활용했다는 점에서 더욱 두드러진다. 임진택의 판소리는 전통판소리에 비해 아니리의 비중이 많이 차지하는데 이는 관객들에게 이야기를 충실하게 전달할 뿐만 아니라 연행 도중 관객들과의 즉흥적 대화를 시도하려는 노력의 일환이다.³⁴¹⁾ 단순히 추임새 차원을 뛰어넘어 관객들과 적극적인 교류와 소통을 모색했는데 <똥바다>의 경우 따라부르기 쉽고 여흥을 부추기는 후렴구를 반복적으로 삼입했고, <오월 광주>의 경우에는 각 장 말미에 ‘임을 위한 행진곡’ 등과 같이 대중들에게 익숙한 민중가요를 삼입했다.

“나는 이번 작품을 공연하면서 어떻게 하면 관중들을 좀더 적극적으로 참여시킬 수 있을까 하는 문제를 숙고하였다. 그래서 광주항쟁을 주제로 한 운동가요들 중 가장 널리 알려진 「오월의 노래」, 「광주출정

341) 판소리가 고급문화로서 치우치는 현상은 창을 중시하고 아니리를 경시하는 경향으로도 나타난다. 임진택은 판소리가 곧 창으로 인식되고 창을 잘하는 광대를 명창으로 우대하는 반면 아니리와 발림에 능한 광대를 재담광대·또랑광대라고 낮추는 풍조가 판소리의 본질을 왜곡하는 결과를 자초했다고 보았다. 판소리가 노래로만 인식될 경우 창외 전문성으로 말미암아 초보자들의 접근이 쉽지 않기 때문이다. 임진택(1990), 앞의 책, 214면.

가」, 「임을 위한 행진곡」 등을 삽입하여 관중이 직접 부르도록 배치해보았다. (중략) 판소리란 것이 혼자 일방적으로 전달만 하는 것이어서야 어찌 진짜 ‘판’이라고 할 수 있겠는가? 관객이 끼어들 틈이 없는 것은 ‘판’이 아니다. ‘판’의 특성은 교류하고 호흡하는데 있는 것이며 판소리는 광대와 고수와 관중이 하나로 어우러지는 ‘맘판’을 지향한다.”³⁴²⁾

임진택의 작품은 불특정 다수의 대중을 관객층으로 지향했지만 특히 작품이 지향하는 사회변혁의 이념을 공유하는 대학생과 지식인층을 중심으로 뜨거운 호응을 얻었다. 현실고발의 메시지와 문제의식을 드러내는데 있어 간접적으로 우회하기 보다는 직설적이고 과감한 묘사에 가까운 정공법을 택했고, 이는 결정적으로 임진택 창작판소리가 대학생들을 포함해 지식인층 관객을 주요 소비자를 포섭하는 요인이 되었다.³⁴³⁾

그의 작품들을 향유하는 관객 중 지식인층이 많았던 이유는 연행 장소와도 밀접한 관련이 있다. 현장에서 관중들과의 교감을 중시하는 임진택의 판소리는 굳이 정형화된 무대 공간을 고집하지 않았다. 이제껏 그가 공연했던 장소를 살펴보면 대학로와 카페 소극장을 비롯해 근로 현장, 시위 공간 등이 대부분으로 당시 민중운동에 관심이 많은 대학생과 지식인층이 쉽게 운집할 수 있는 공간이었다. 대신 전통판소리의 명창들이 즐겨하는 상업적 무대 혹은 국공립 극장 등에서의 연행 기록은 거의 없다는 점이 대조적이다. 임진택은 판소리를 과거의 낡은 유물이 아니라 현재의 관객과 호흡해야 하는 예술로 여겼기 때문에 현장 관객들과의 거리를 좁히는 공간이라면 무대 규모나 관중의 특성을 따지지 않고 어디서나 공연을 펼쳤다. 그가 창작판소리 소리꾼이면서 동시에 마당극 연출가, 축제 기획자로 두각을 나타냈던 내력 중 하나는 현장에서의 관객들의 반응을 살피고 야외 공연에서 관객이 원하는 즉흥적 요소들을 연행에 반영했기 때문이다.

임진택의 <똥바다>의 1985년 초연 이후 대학교와 노동현장 등의 뜨거운 출연 요청에 힘입어 약 1년 동안에만 무려 4만 여명의 관객을 동원

342) 임진택(1990), 앞의 책, 258면.

343) 유영대, 「임진택, 지식인 광대의 시절노래」, 『객석』 4월호, 2013.

할 정도로 대성황을 이뤘다.³⁴⁴⁾ 특히 연세대 노천극장 공연은 제대로 음향 장비조차 갖춰지지 않는 야외 비상설 무대에 무려 대규모 관객이 운집해서 기념비적 창작판소리 기록으로 회자된다.

“전국의 대학교 안 간 곳이 없지만 가장 기억에 남는 것이 연세대학교 노천극장에서의 공연입니다. 덥성하게 앉아도 수용인원 5천명이 넘는 그 큰 노천극장에 돛자리 대신 가마니 한 장 깔아놓고, 마이크 1대 겨우 세워놓고 <똥바다> 공연을 하는데, 나 자신이 무아지경이 돼서 공연을 끝내고 정신을 차려 본즉 그 야외 노천극장 산등성이까지 관중이 꽉 들어차 있는 거예요. 연세대 노천극장에서 그 기록이 깨진 것이 87년 6월항쟁 직후 이애주 교수가 벌인 ‘바람맞이 춤판’입니다.”³⁴⁵⁾

<오월 광주> 역시 소극장뿐 아니라 각종 대학 축제와 시위문화 공간에서의 공연 등을 통해 대학생과 지식인층 관객들을 만났다. 이 작품은 예술극장 한마당에서 초연한 이후 광주를 비롯한 대도시와 각 지역 대학의 초청으로 발표 당시 약 120회의 공연을 치러냈다.³⁴⁶⁾ 근래의 공연 동영상³⁴⁷⁾을 참조하면 <오월 광주>는 초연 발표 이래 무대나 의상 등에 있어 현대 관객들의 취향을 고려하고 있다는 것을 알 수 있다. 전통 화풍의 병풍 대신 오월 광주의 치열한 현장을 상징하는 걸개그림³⁴⁸⁾을 배경으로 사용했고, 가창자 역시 바지저고리와 두루마기가 아닌 편안한 복장의 개량 한복을 입고 등장하고 있다. 이러한 무대 디자인과 의상은 1990년 초연 당시부터 시도한 것으로 당시 판소리 무대에 비하면 파격에 가까운 실험이었다.

344) 「판소리 東學농민전쟁의 마당극연출가 林振澤씨 종교와 農民運動 두 視角 조화」, 『동아일보』, 1986.1.20.

345) 「6월항쟁 30주년 특집 인터뷰 ⑩ 임진택 판소리 명창·마당극 연출가」, 『바꿈, 세상을 바꾸는 꿈』, 2017.6.19.

346) 「임진택의 창작판소리 <오월광주>」, 『동아일보』, 1995.12.7.

347) 공연 동영상은 서울 조계사 전통문화예술공연장 공연(2015.5.18.)과 광산문화예술회관 공연(2017.5.31.)을 참조했다.

348) 걸개그림은 <오월 광주>의 초연 당시 민족미술협회의회의 김종권·류연복 화백이 공연을 위해 특별하게 제작한 작품을 사용했다(서울 조계사 전통문화예술공연장 공연(2015.5.18.) 참조).



그림 24. 임진택의 <오월 광주> 공연 장면³⁴⁹⁾

임진택의 창작판소리는 1970년대 이후 한국사회가 자유민주주의를 실현하고 정착해 나아가는 시기, 민중정신의 구현 가능성과 사회변혁에 대한 열망을 담은 작품들로 현재까지도 나름의 의미가 있는 소재로 활용된다. <똥바다>는 2014년에 젊은 소리꾼 이자람의 <인터넷 똥바다>³⁵⁰⁾로 패러디 되었다. 이 작품은 임진택의 <똥바다>에 담긴 시대비판 정신을 답습해 사설에 담긴 내용과 표현의 전반을 그대로 원용했는데 몇 소절을 소개하면 다음과 같다.

“때는 2014년, <똥바다>가 세상에 나온 지도 어언 사십년이 지난 어느 날, 세월은 이제 반도도 정보강국이 되었다 하여 분사춘대가 제 예비 유물로 챙길 겸 한국에 가 볼 마음이 슬금슬금 생겨났다. (중략) 조이

349) 앞서 소개한 2015년과 2017년 공연 동영상의 이미지를 첨부한다.

350) 백옥인은 그의 저서에서 한국 인터넷 문화에 대한 냉철한 비판의 목소리를 판소리 <똥바다>에 비유한다(백옥인, 『인터넷 빨간책』, 휴머니스트, 2015.).

나 조이나 나루호도노 조이나 닛뽕고노 신교과서 흥내내어 한일연대
강화하자. (중략) 뿌지지지 지지지지 지지지지 직직 페이스북똥 트위터
똥 구글똥 네이버똥 다음똥”³⁵¹⁾

<오월 광주>는 최근 광주민주화 운동이 사회적으로 다시 많은 주목을 받으면서 항쟁 열사들을 기리는 행사와 함께 많은 공연과 영화 등³⁵²⁾이 선보이는 등 일종의 ‘행사음악(occasional music)’의 일환으로 주로 5월에만 한정되어 연행되고 있다.

임진택의 작품은 특정 시기, 특정 소비층에 호응을 얻었지만 현재까지 일반 대중들 사이에서 폭 넓게 반복적인 향유가 이루어진다고 하기 어렵다. 이는 그의 창작판소리가 지나치게 직설적인 메시지와 프로파간다의 목적의식이 강조되었기 때문이다. 작품이 발표되었던 시기와 달리 2000년대 이후 현재의 관객들이 부담 없이 즐기기에에는 다소 괴리감이 존재한다고 판단된다.³⁵³⁾ 그러나 <똥바다>와 <오월 광주>를 비롯한 임진택의 작품들은 민중의 처절한 고민과 정권에 대한 신랄한 비판 등 과감한 주제의식을 새로운 형식의 판소리로 구현해 냈고, 무엇보다 창작판소리가 진지한 애호가 관객 일변도에서 벗어나 지식인층을 포함한 당대의 새로운 관객들에게 높은 공감을 얻어냈다는 점에서 예술사회학적 의의를 지닌다고 할 수 있다.

351) 「뒤집어 보는 인터넷세상: 판소리 ‘인터넷 똥바다가’」, 『경향신문』, 2014.6.13.

352) 2000년대 이후 연극 <푸르른 날에>, <짬뽕>과 영화 <화려한 휴가>, <택시 운전사> 등을 비롯해 오월 민주화 운동을 다룬 다양한 영화와 연극들이 선보이고 있다.

353) <오월 광주>는 특별한 주인공 없이 민주화운동의 과정을 순차적으로 펼쳐놓은 상태다. 따라서 허구의 인물을 삽입한 가족사적 광주 체험이나 실존 인물들의 항쟁 행적을 담은 이야기 등 얼마든지 새로운 열개 구성이 가능하다. 실제 임진택은 최근 <오월 광주>의 내용을 토대로 후배 소리꾼들과 함께 윤상원의 삶을 그린 판소리 ‘윤상원가’를 준비 중인 것으로 알려졌다(「새내기 소리꾼들 ‘오월 광주 가슴 깊은 열창 - 창작판소리 ‘윤상원가’ 청년판소리꾼 공개 오디션 현장」, 『광주일보』, 2017.9.25.).

3. 김명자 <슈퍼마켓 씨름대회 출전기> (2001년):

현장감 넘치는 판소리로 소시민과의 교감 확대

김명자(1966~)의 창작판소리 <슈퍼마켓 씨름대회 출전기>는 2001년 전주산조축제의 제1회 또랑광대 콘테스트에 출전해 우수상을 수상하며 판소리계에 자신의 이름을 뚜렷하게 각인시킨 작품이다.³⁵⁴⁾ 또랑광대 콘테스트는 2000년대 새롭게 만들어진 창작판소리 작품을 선별하는 경연대회로 김명자는 총 6회까지 개최된 이 경연대회에 매번 새로운 작품을 선보이며 남다른 열의를 보였다. 2회 대회에서 <슈퍼마켓 다이어트 투쟁기>으로 인기상, 3회 대회에서 <슈퍼 마징가 머느리>로 영예의 대상을 수상하면서 그는 창작판소리계를 주도하는 대표적 소리꾼으로 자리매김했다. 그러나 무엇보다 창작 소리꾼으로서 김명자의 대중적 인지도를 높인 판소리는 <슈퍼마켓 씨름대회 출전기>인데 이 작품은 고등학교 교과서에 작품이 실리게 될 정도로 예술적 가치를 인정받았다.³⁵⁵⁾

작사와 작곡 작업을 직접 주도한 김명자는 불과 3일 만에 <슈퍼마켓 씨름대회 출전기>을 창작했다. 이 판소리는 라디오 프로그램 ‘지금은 여성시대’에 소개되었던 시청자의 사연에서 영감을 얻은 작품이다. 원래 그가 배우로 속한 아리랑 극단에서 여성 연극을 올리기 위해 준비한 소재였지만 창작판소리 사설에 맞게 각색하여 많은 관객들에게 선보이게 되었다.³⁵⁶⁾

작품은 매우 짧은 단형판소리 형식으로 동네 슈퍼마켓을 운영하는 이웃집 아줌마인 ‘슈퍼마켓’이 식성 좋은 네 남매 아이들을 위해 김치냉장고를 경품으로 내세운 전국여자장사씨름대회에 출전하게 되고 결승전까지 오르는 투혼을 발휘하지만 아쉽게도 준우승에 그친다는 내용이다. 음

354) 1회 또랑광대 콘테스트 1등상은 박태오의 <스타 대전>이 차지한다.

355) 이 작품은 2011년 금성출판사 고등학교 교과서에 게재되었다.

356) 논산 연무대 출신이었던 김명자는 극단 ‘아리랑’에서 단원으로 활동하다 우연히 극단 대표인 김명우의 <쑥대머리>를 듣고 판소리에 관심을 갖게 된다(조춘화, 『창작판소리의 국어교육 활용 방안 연구 - 김명자 작 <슈퍼마켓 씨름대회 출전기>를 대상으로-』, 전남대학교 교육대학원, 2011, 25~26면.).

반³⁵⁷⁾을 기준으로 서사단락을 구성해 보면 1장 경품을 타기 위해 씨름대회에 나가는 슈퍼댁, 2장 준결승전에서 경상도댁을 꺾은 슈퍼댁, 3장 결승전 분패 이후 컴퓨터 경품에 만족하는 슈퍼댁 등 3개의 장으로 구성된다.

표 11. <슈퍼댁 씨름대회 출전기>의 사실과 장단 정리

구분	장단 및 아니리	등장인물	주요 내용
슈퍼댁 씨름대회 나가는 대목	아니리	해설자	경품을 타기 위해 씨름대회에 나가는 슈퍼댁
	중모리	슈퍼댁, 사남매	
	아니리	슈퍼댁, 순돌이 엄마	
	장단	슈퍼댁, 순돌이 엄마	
	아니리	슈퍼댁,, 슈퍼댁 가족	
	자진모리	슈퍼댁, 선수들	
슈퍼댁 준결승전	아니리	슈퍼댁, 선수들, 사남매	준결승전에서 경상도댁을 꺾은 슈퍼댁
	응원가, 관객	관객들	
	아니리	슈퍼댁, 경상도댁	
	자진모리	슈퍼댁, 경상도댁, 관중	
슈퍼댁 결승전	아니리	슈퍼댁, ○○댁	결승전 분패로 컴퓨터 경품을 타고 이에 만족해하는 슈퍼댁
	중중모리	슈퍼댁, ○○댁	
	아니리	슈퍼댁, ○○댁	
	창조	슈퍼댁	
	진양조	슈퍼댁	
	아니리	슈퍼댁, 사남매	
	중중모리	해설	

3.1. 유희성을 극대화한 단형판소리

서민층의 희노애락을 활기 있게 표현

총 3개 장, 6개 단락으로 구성된 <슈퍼댁 씨름대회 출전기>의 서사구조는 전통적인 판소리와 비교해 극단적으로 파괴적인 형식을 지녔다. 각 장은 약 5분 내외로 전체 공연 시간은 15분이 채 되지 않아 연행 시간만

357) 2004년 ‘건국대 한마당’의 실황 녹음 음반(또랑광대 우리소리, 악당이반 발매)을 참조했다.

놓고 비교하자면 전통판소리 토막소리의 한 대목의 분량에 불과하다. 창과 아니리가 짧은 주기로 교체³⁵⁸⁾되고 장면별 내용이 간단해 판소리를 처음 접한 사람 누구라도 작품을 이해하는 데 전혀 어려움이 없다.

작품의 서사는 씨름대회에 참가한 슈퍼덕이 결승전에 오르기까지의 시합 과정을 단편적으로 전개한다. 각 장에는 슈퍼덕이 싸워야 할 선수들의 경쟁 장면들이 배치되어 있지만 이는 진지하고 첨예한 갈등관계가 아니므로 팽팽한 긴장감을 유발하지 않는다. 대신 씨름 경기 장면들은 유쾌하고 익살스러운 촌극처럼 가볍게 그려지고 있다.



그림 25. <슈퍼덕 씨름 출정기>의 장면 구성

주인공인 슈퍼덕은 어려운 생활 형편에도 불구하고 씩씩하게 가정을 꾸려가는 소시민 여성의 역할을 대변한다. 슈퍼덕은 먹성이 좋은 자식들과 남편을 위해 김치냉장고를 들고 싶지만 빠듯한 형편으로 인해를 갖출 여유가 없다. 그러나 슈퍼덕은 자신의 처지를 비판하기 보다는 억척스러운 생활력과 번뜩이는 재치를 발휘해 김치냉장고가 경품으로 걸린 씨름대회에 도전하는 쾌활한 성격의 소유자다.³⁵⁹⁾ 사설의 담화분석 결과³⁶⁰⁾ 소리꾼은 인물의 외부에서 거리를 두고 슈퍼덕의 유쾌한 시합과

358) 아니리 혹은 소리의 연행 시간은 대부분 1분이 소요되지 않을 정도로 짧다.

359) 2000년대 초 김치냉장고는 가정주부들이 갈구하는 대표적인 아이템으로 주인공인 슈퍼덕이 씨름대회에 출전하는 주요 모티브가 된다.

정을 코믹하게 묘사한다. 해학적 기지로 궁핍한 처지를 돌파해가는 슈퍼택의 좌충우돌 출전기는 우리들의 이웃에게서 흔히 볼 수 있는 중산층 소시민의 평범한 일상생활과 닮아있는데 이는 과거 전통판소리가 지닌 권선징악 혹은 효·충·의와 같이 진지하고 심각한 주제의식에서 탈피해 현대인들의 공감을 이끌어내려는 것이다.

사설³⁶¹⁾은 청중들의 웃음을 유발할 수 있는 장면들을 적재적소에 배치했다. 소리꾼은 주인공인 재기발랄한 성격의 슈퍼택의 심리나 행동을 감질 맛나게 묘사하기 위해 의성어와 의태어를 적절하게 활용하고, 가벼운 웃음을 자아내기 위해 다양한 언어유희를 구사한다.³⁶²⁾ 주인공을 보조하는 인물 역시 주로 해학적으로 묘사되고 있는데 시기심과 질투를 유도하는 순돌이 엄마, 시합 경쟁 상대 등도 대립 관계를 형성하는 악역이 아니라 슈퍼택의 만담을 부각시키는 역할로 그려진다.

[1장. 슈퍼택 소개 대목] 싸움도 슈퍼, 수다도 슈퍼, 욕도 슈프, 인심도 슈퍼, 브라자 뽀스 사이즈도 슈퍼, 힘은 더욱 슈퍼 (중략) 밤일도 슈퍼, 생기도 낚아보자. 한 놈, 두시기, 석 삼, 너구리, 사남매를 두었구나.

[1장. 시합에 참가한 선수 소개 대목] 명송명송 충청도택 맨손체조에 땀 흘리고, 경기택은 뽕박질, 강원택은 감자 먹고, 전주택은 비빔밥 먹고, 광주택은 덤블링(태극기 뽀스를 입고) ‘아 내가 김치냉장고 탈라고 찌그 전라도에서 여그까지 왔어.

360) <슈퍼택 씨름대회 출전기>의 사설에 대해 담화 분석한 결과는 다음과 같다.

구분	설명			대화		묘사	
	인물의 배경	사건의 정황	작가의 논평	사건 진행형	상황 묘사형	인물의 행동	인물의 심리
등장 회수	2회	2회	2회	5회	1회	8회	2회
등장 비중	4.7%	6.3%	7.8%	23.4%	1.6%	50.0%	6.3%
비중 합계	18.8%			25.0%		56.3%	

361) 본 장에서 작품의 사설은 소리꾼으로부터 입수한 대본 자료를 활용한다.

362) 이경미, 『또랑광대의 창작판소리 사설의 문체적 특징과 전통계승 - 김명자 作 <슈퍼택 씨름대회 출전기>와 <슈퍼마징가 며느리>를 중심으로-』, 중앙대학교 교육대학원, 2008.

사설 속에는 상황에 따라 구성된 욕설과 비속어 등이 등장하기도 한다. 1장에서 김치냉장고가 있다며 시기심을 유발하는 순돌이 엄마를 향해 ‘지랄염병하고 자빠졌네’라고 비아냥거리고, 2장에서는 육중한 체구의 준결승전 경쟁자인 경상도택을 가리켜 ‘하이고매, 내가 저년이랑 붙다가는 제명에 못 죽겠는디’라고 중얼거린다. 결승전에 오른 다음 사기가 충만해진 슈퍼택은 ‘눈깔에 뵈는 게 없지’라고 까불대며 거들먹거리기도 한다. 소리꾼의 욕설은 가벼운 농담과 위트로 인식되는데 이는 상대방을 향해 직접적인 공격을 가하는 상황이 아니라 관객에게 웃음을 주기 위한 유머와 개그로 사용되었기 때문이다.

한편 <슈퍼택 씨름대회 출전기>에서는 관객들이 판소리에 수시로 참여할 수 있는 극적 장치를 마련했다. 누구에게나 친숙한 월드컵 응원가를 시합 장면에서 끼워 넣어 관객들이 따라 부르도록 유도하고 판소리 도중에는 느닷없이 유명 스포츠 스타에 관한 질문을 던지며 관객의 자발적인 호응을 이끌어내고 있다. 또한 결승전 장면에서는 등장인물의 명칭을 고정하지 않고 공연하는 지역에 따라 ‘○○택’이라는 이름으로 유동성 있게 지정³⁶³⁾함으로써 현장의 관객이 판소리에 쉽게 몰입할 수 있도록 배려했다.

[1장. 슈퍼택 씨름대회 참가 대목] 수영 잘하는 박태환이는 내 남동생여. (관객에게 질문) 왜? 국민 남동생이니께. 아 그리고 스케이트 잘 타는 김연아는 내 영동생여. (관객에게 질문) 왜? 국민 여동생이니께.

[2장. 슈퍼택 준결승전 응원가 대목] 대한민국!(월드컵 박수, 짜자짜짠짠) 이겨라 슈퍼! (짜자짜짠짠) 오 필승 코리아 오 필승 코리아 오 필승 코리아 오호오오레

[3장. 슈퍼택 결승전 장면] ‘나보다 힘 좋은 여편네가 누구여?’ 하고 보니 아담한 ○○택(공연하는 지역택)이 씨름판에 톱! 서 있겠다. 벌써부터 슈퍼택은 저 ○○택이 김치냉장고로 보이는거여.

363) 예를 들어 판소리 공연이 건국대학교에서 펼쳐지면 ‘건국택’, 이천쌀문화축제에서 열리면 ‘이천택’ 등으로 변형시켜 노래를 부른다.

단순하고 경쾌한 음악어법의 부각

<슈퍼덱 씨름대회 출전기>의 음악은 시종일관 판소리의 희극적 특질을 부각하는데 집중한다. 비장과 골계의 조화, 한과 흥의 반복 등과 같은 전통판소리의 균형잡힌 양식을 따르기보다 판소리의 연희적 재미에 방점을 두고 관객들이 쉽게 즐길 수 있도록 음악적 짜임새를 구성했다. 애초 야외소리판에서 펼쳐지는 경연대회를 염두하고 창작된 작품이니만큼 누구나 이해하고 수용할 수 있는 소리 어법이 강조된 것이다.

전반적으로 <슈퍼덱 씨름대회 출전기>은 창에 비해 아니리의 비중이 매우 높는데³⁶⁴⁾ 노래와 성음 기교에 의존하기보다 즉흥적이고 재기발랄한 재담으로 극을 이끌어가고 있음을 짐작할 수 있다. 장단과 악조의 경우 진양조와 계면조는 슈퍼덱이 결승전에 패배하여 낙담하는 장면(3장)에서 단 한 차례만 등장할 뿐 나머지 부분은 빠른 장단에 우조가 결합되어 판소리 전반을 씩씩하고 여유 있는 분위기로 이끌어간다. 작품의 각 장면에 따른 음악적 구성을 도식화하면 다음과 같다.



그림 26. <슈퍼덱 씨름 출전기>의 장면별 음악 구성³⁶⁵⁾

364) <슈퍼덱 씨름대회 출전기>의 사설에서 창과 아니리의 비중을 분석한 결과 아니리가 작품에서 차지하는 비중이 무려 37%에 이른다.

365) 특별하게 빠르기 지정 없이 ‘장단’으로 설정된 부분이 있는데 이는 소리꾼이 공연 당일 청중의 분위기에 따라 장단을 유동적으로 운용하려는 것이다.

악보 19. 단순하고 따라 부르기 쉬운 음형이 반복되는 대목

♩=78, 실음보다장 2도 낮게 기보

♩.=55, 실음 기보

결승전 분패 이후 낙담하는 장면(3장)에서는 우조의 호탕하고 경쾌한 분위기에서 돌연 진양과 계면조로 분위기의 변화를 꾀하지만 음악적으로는 여전히 단순하게 표현된다는 인상이 강하다. 판소리에서 대개 슬픈 정서가 조성되는 장면은 까다로운 장식음을 넣어 섬세한 시김새를 구사하는 게 일반적이나 이 대목에서는 정교한 기교나 꾸밈없이 직선적인 통성으로 슬픈 감정을 표출한다.

악보 20. 시김새가 배제된 진양조 대목

♩.=40, 실음보다 장2도 낮게 기보

소리

김 치 - 냉 장 고 - 김 치 - 냉 장 고 -

북

어떤-년은- 팔 자 좋아- 김 치 냉 장 고 사 쓰 는 디 - -

판소리가 아닌 여타 장르의 친근한 선율들을 풍자적으로 차용해 음악적 재미를 높인 점도 주목할 만하다. 대중들에게 익숙한 민요, 응원가, 트로트 등의 선율을 배치해 관객의 신명을 깨우고 관객을 연행에 직접 참여시키려는 의도다. 슈퍼덕이 체육관에 도착해 경기 전 몸을 푸는 대목(1장)에서는 제주도 민요인 <이어도 사나>의 후렴 멜로디 ‘이어 싸나, 이어 싸나’를 차용했다. 경상도덕과의 준결승전을 앞두고 가족들이 슈퍼덕을 응원하는 대목(2장)에서는 <월드컵 응원가>의 ‘오 필승 코리아’와 <아리랑>의 ‘아리랑 아라리오’의 선율을 절묘하게 결합했다. 자식들과 함께 컴퓨터 경품으로 만족해하는 마지막 장면(3장)에서는 자장가 <금자동아 은자동아>를 재치 있게 패러디한 부분도 나타난다.

악보 21. 각종 패러디를 활용한 대목

① 1장. 제주 민요 <이어도사나>의 패러디(자진모리)

♩.=120, 실음 기보

소리

까 부 잡 잡 제 주 도 맥 노 를 지 으 며 물 을 푼 다 이 어 싸 나 아 - 아 - 이 어 싸 나 아 - 아

북

② 2장. 월드컵 응원가와 아리랑의 결합

♩.=70, 실음보다 장3도 낮게 기보 ♩.=140

소리

오 필승 코리아 - 오호오예 아 - 리 랑 - 아 - 리 랑 - 아 라 리 - 요 -

북

박수

③ 3장. 자장가 <금자동아 은자동아>의 패러디(중중모리)

♩.=60, 실음보다 장3도 낮게 기보

소리

금 자 동 아 내 자 식 - 은 자 동 아 내 새 끼 우 리 엄 마 일 등 엄 마

북

3.2. 또랑광대 정신으로 현장 관객과 밀착 호흡

살아있는 소리판의 정신 구현

김명자는 1980~1990년대 창작판소리를 주도한 비가비 예술가의 계보를 잇는 소리꾼으로서 체계적인 득음 학습 과정을 거친 명창들과는 상이한 예술가 경력을 쌓아왔다. 한국외국어대학교에서 러시아어를 전공한 그는 대학 졸업 후에 극단 ‘아리랑’에 들어가 마당극 배우 활동을 시작한다. 극단 생활 도중 1990년대 중반 판소리에 입문해 1994년 방성춘 명창으로부터 동초제 춘향가를 사사하였고, 2001년 또랑광대 콘테스트에 참가한 것을 계기로 본격적인 창작판소리꾼 경력을 펼쳐나가기 시작한다.³⁶⁶⁾

또랑광대 콘테스트는 전주산초축제에서 소리판의 회복과 판소리의 대중화를 겨냥하여 만든 창작판소리 대회로 2001년부터 총 6회 개최되었다. 본래 또랑광대라는 의미가 ‘주류 소리무대에 진출하지 못하고 지역에 거주하면서 마을에서만 활동하는 소리꾼’³⁶⁷⁾을 가리키듯 또랑광대 콘테스트는 득음의 경지에 오른 명창이 아닌 새롭고 친숙한 판소리를 만들어내는 젊은 소리꾼을 선발한다. 이 대회는 완창판소리가 아닌 단편 판소리를 경연종목으로 하여 신진 소리꾼들이라면 누구라도 출전이 가능하다.

김명자가 또랑광대 콘테스트에 많은 관심을 기울인 이유는 무엇보다 소리판의 생생한 현장성과 즉흥성 때문이다. 이 대회는 소리기량을 뽑내는 자리가 아니라 야외 소리판에 모인 관객들을 공연에 끌어들이므로써 ‘재미있는 판소리’, ‘쉬운 판소리’, ‘오늘의 판소리’ 등을 표방한다.³⁶⁸⁾

“전국산초축제는 전통판소리 맥을 이어가고, 명창을 키워내는 산실이라

366) 2001년 전주산조예술제 예술 감독을 맡고 있던 박홍주가 극단 아리랑 대표 김명곤의 추천을 받아 김명자가 대회에 참가한다(정혜정, 「또랑광대 창작판소리의 특징」, 『어문논총』 19, 전남대학교 한국어문학연구소, 2008, 182~183면.).

367) 김기형, 앞의 논문(2004), 9~10면.

368) 박홍주, 앞의 논문(2011), 196~198면.

고 말하고 있는데, 너무 박제화 되어있고 권력화 되어 있어, 문제도 많이 있어요. 그래서 이에 대조되는 ‘또랑광대’를 발굴하고 새로운 판을 만들었던 거예요. 또랑광대는 바닥정서를 대변하고 있는 것이지요.”³⁶⁹⁾

또랑광대들은 작품 소재와 등장인물을 평범한 소시민들의 소소한 일상생활에서 찾는다. <슈퍼덱 씨름대회 출전기>의 경우에도 라디오 프로그램의 시청자 사연으로 창작 아이디어를 얻고 여기에 소리꾼의 개인적인 인생 경험과 생활사를 덧붙여 완성되었다. 특히 평생 동안 슈퍼마켓을 운영해 온 소리꾼의 모친이 ‘슈퍼덱’이라는 참신한 캐릭터를 탄생시킨 결정적 계기가 되었다.

“‘전주산조예술제’에 출품하기 위해 3일 만에 만든 작품이에요. 쓰고 나서 보니까 제 엄마 얘기더라고요. 슈퍼를 운영하셨거든요. 슈퍼하는 슈퍼덱에, 몸무게가 80kg, 자식이 6명. 엄마를 보고 자란 유년 시절 기억이 은연중에 녹아들어간 거죠. 저의 어머니 뿐 만 아니라, 우리의 친정 엄마들 이야기예요. 어려운 시절에 자식들 잘 키워보고자 애썼던 우리 엄마들. 고생하셨던 엄마들을 향한 애정이 ‘슈퍼덱’이라는 캐릭터를, 이야기를 만들어줬다고 생각해요.”³⁷⁰⁾

비가비 예술가와 마찬가지로 또랑광대는 성음에 큰 비중을 두지 않고 대신 해학적 재담소리를 강조한다. 판소리계 일각에서는 이에 대해 비판을 제기했고 김명자의 <슈퍼덱 씨름대회 출전기> 역시 발표 당시 작품의 완성도에 대해 긍정적 반응 일변도는 아니었다. 그러나 김명자는 이를 반박하며 또랑광대 작품이 지닌 시대적 가치와 장점으로서 판소리의 현장화, 현재화 등을 내세웠다.

“처음 부각되었을 때 성음이 되지 않는 면에서 말이 많았어요. 그것이 무슨 판소리냐 하는 것이죠. 그렇지만 다른 부분에서 자궁심이 있으니

369) 작아가 만난 사람 블로그, 「도랑물은 바다로 흐른다 - 또랑광대 김명자」, 2006.6.8.

370) 아름다운 기자단, 「아름다운가게 세종로책방에서 펼쳐진, 흥겨운 판소리 한마당 <슈퍼덱 씨름대회 출전기>」, 2015.8.1.

까. 말그대로 또랑광대니까요. 물론 기량도 있어야겠지만 소리로서도 인정이 되고 폭넓게 바닥 민중들에게 다가설 수 있는 또랑광대 판이 되어야 하지 않을까, 넓고도 깊게 다가서야 하지 않을까 싶어요.”³⁷¹⁾

<슈퍼덱 씨름대회 출전기>가 대중들에게 많은 사랑을 받은 이후 ‘슈퍼덱’은 또랑광대 소리꾼 김명자를 함축하는 대표적인 캐릭터 역할로 자리매김했다. <슈퍼덱 다이어트 투쟁기>와 <슈퍼 마징가 며느리> 등 슈퍼덱을 주인공으로 하는 다양한 창작판소리들이 연작의 형태로 연이어 발표되었기 때문이다. 이외에도 그는 <짜통 수궁가>, <난곡이야기>, <대추씨 영감 난리났네>, <오과장 서해바다 표류기> 등 짙막한 단형판소리를 다수 창작하여 공연했는데 이들은 모두 또랑광대의 정체성을 담고 있는 작품들로 평범한 현대인들의 애환과 웃음을 구수하고 걸죽한 입담으로 녹여낸 것들이다.

가벼운 여흥을 즐기려는 판소리 문외한 관객들의 호응

<슈퍼덱 씨름대회 출전기>는 2001년 발표된 이래 매년 수십 회 가량의 공연을 펼쳤고 현재까지 누적된 공연 회수를 합하면 약 1,000회 이상에 달할 정도로 오랫동안 애호되었다. 이 작품은 전문지식이 풍부한 애호층보다는 주로 아마추어 관객들로부터 큰 호응을 얻었는데 이는 사실과 음악이 지닌 과격적 오락성으로 인해 남녀노소 할 것 없이 누구나 작품을 쉽게 즐길 수 있기 때문이다. 관객들은 15분 남짓한 시간 동안 심각한 메시지나 주제의식에서 벗어나 유쾌하고 신명나는 판소리를 지루할 틈 없이 감상할 수 있었다.

텍스춰 분석에서 살펴본 바대로 <슈퍼덱 씨름대회 출전기>는 일상의 현대적 언어로 직조된 사설, 단순하고 경쾌한 음악을 통해 판소리가 어렵고 지루하다는 그간의 대중들의 선입견을 불식시켰다. 소리꾼이 수시로 관객들을 향해 익살스러운 질문을 던지는가 하면, 응원가와 아리랑 등 소리꾼과 관객이 어우러져 함께 부를 수 있는 노래들을 삽입해 관극

371) 작아가 만난 사람 블로그, 앞의 기사(2006.6.8.) 참조.

의 몰입도를 높이는 요인이 되었다. 또한 작품의 앞과 뒤에 관객들의 호기심을 자극하는 요소들을 배치해 공연의 즐거움을 배가시켰다. 이를테면 공연의 뒤풀이로 <춘향가> 중 사랑가, <홍보가> 중 놀부심술대목, 화초장 대목 등 전통판소리의 해학적 대목을 삽입했다. 공연이 시작되기 전에는 만화영화 <내 이름은 캔디>를 단가 형식으로 바꿔 무대에 모인 관객들의 이목을 사로잡았다.

[캔디 타령] “(아니리) 그때여 캔디가 갱년기에 걸려서 방구석에 처박혀서 울고 있을적의 안쏘니, 테리우스, 알버트 아저씨, 이라이자까지 앞다투어 위로할적으 (세마치) 외로워도 슬퍼도 나는 안울어 참고 참고 또 참지 울긴 왜 울어 (후략)”

작품이 발표된 초창기에는 주로 대학과 지역 축제에서 연행되었는데 주로 야외 상설무대나 운동장 등 살아있는 소리판의 현장이 되었다. 축제 공연은 대부분 불특정 다수를 대상으로 하는 무료 행사로 다양한 장르의 레퍼토리 공연들과 뒤섞여 연행됨에 따라 관중의 분위기가 다소 산만하거나 어수선하기 마련이다. 이때 <슈퍼덕 씨름대회 출전기>는 특유의 신명나는 소리와 발랄한 재담으로 야외에 운집한 관객의 이목을 순식간에 사로잡아 공연에 집중시켰다.



그림 26. <슈퍼덕 씨름대회 출전기> 공연 이미지

최근 김명자는 다양한 연행 공간을 넘나들며 관객들과의 접점을 폭넓게 확장하고 있다. 관공서나 기업 등에서 주최하는 각종 이벤트성 공연에서는 근로현장 혹은 작업공간이라는 딱딱한 분위기의 장소를 친근감

있는 무대로 탈바꿈시켰다. 판소리 공연을 마치고 난 후에는 민요와 트로트 메들리를 결합한 흥겨운 뒤풀이로 직장인 관객들의 신명을 더했다. 2015년에는 공익활동을 목적으로 운영되는 상점인 아름다운 가게에서 어린이와 가족 관객을 위한 무대를 선보이며 슈퍼덕의 이야기를 삽화로 그대로 옮겨놓은 아동용 그림책을 발간했다.³⁷²⁾ 기존에 단형판소리의 약점으로 인식되었던 짧은 연행시간을 확장하고 사설의 내용을 각색해 공연을 업그레이드하기도 했다. 2017년에는 마당극 형태로 작품을 새롭게 연출해 처음으로 극장식 무대인 국립극장에서 작품을 선보였다. 이 공연은 추석기간에 부모를 동반한 가족 관객들을 겨냥해 기존 줄거리에 주부들과 관련한 골계적 에피소드를 추가하고, 공연 도중 관객과 씨름 시합을 벌이는 이벤트를 열기도 했다.

김명자의 <슈퍼덕 씨름대회 출전기>는 현실에서 일어날 법한 이야기를 판소리로 창작해 현대인들의 보편적인 공감을 얻었다는 데 중요한 의미를 갖는다. 또한 2000년대 이후 대다수 창작 작품이 일회성 행사에 그치는 것과 달리 <슈퍼덕 씨름대회 출전기>는 다양한 각색 작업과 연행 관객 모색을 통해 현재까지도 공연을 지속해오며 젊은 창작판소리 예술가들이 나아가야 할 전형을 제시한다. 다만 여타의 또랑광대들과 마찬가지로 김명자 역시 오랜 기간 동안 소리 공력을 쌓아온 소리꾼이 아니고 판소리 창작에 소요된 시간도 짧아 작품의 완성도와 예술성 측면에서는 아쉬운 점이 다소 존재한다.³⁷³⁾ 무엇보다 지나치게 가벼운 웃음과 단편적인 재미를 부각함에 따라 판소리가 지닌 성음놀이적 특성 혹은 비장과 골계의 균형을 구현하기에는 미흡한 측면이 있다. 또한 최근 소리꾼이 발표한 일련의 작품들이 <슈퍼덕 씨름대회 출전기>와 유사한 소재와 형식을 보이고 있어 향후 소리꾼의 예술적 성취를 높이고 관객의 지지를 이끌어내기 위해서는 보다 새롭고 실험적인 창작 작업이 요구되는 바이다.

372) 김명자·최미란, 『슈퍼덕 씨름 대회 출전기』, 한겨레아이들, 2014.

373) 김기형과 김현주를 비롯한 다수의 연구자들은 또랑광대가 일구어 낸 판소리의 대중화, 현대화 등의 성취와 별개로 이들의 예술적 완성도에 있어서는 부족함이 있음을 지적한다(김기형(2004)과 김현주(2004)의 앞의 논문 참조.).

4. 이자람 <사천가> (2007년):

서사극의 융합 실험으로 창작판소리의 대중화

이자람(1979~)의 창작판소리 <사천가>는 독일의 극작가인 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)의 대표적 서사극 <사천의 선인>을 모티브로 창작되었다. 2007년 정동극장이 주최한 아트프런티어시리즈에서 <판소리 브레히트 사천가>라는 타이틀로 관객들에게 처음 선보인 이후 2015년까지 두산아트센터, 국립극장, 의정부예술의전당 등에서 릴레이 공연을 펼쳤다. 더불어 이 작품은 국제연극제 수상³⁷⁴⁾과 함께 폴란드의 콘택, 프랑스 파리, 미국 LA와 워싱턴, 시카고 등 해외에서도 공연을 수차례 이어 나갔고, 프랑스에서는 리옹 국립극장 공연 당시 불어 대본이 완역되어 출판될 정도로 높은 주목을 받았다.

<사천가>는 프롤로그와 에필로그, 2개의 막간극을 포함해 총 14장으로 구성되었다.³⁷⁵⁾ 원작에서 시대 미상의 사천(四川)이 2000년대 한국의 사천 탐골펠리스로 옮겨왔고, 주인공은 창녀 ‘센테’에서 똥녀 ‘순덕’으로, 사춘 ‘슈이타’는 ‘견식’으로 각각 각색되었다. 각 서사단락은 1장 선인을 찾기 위해 사천에 방문한 신들, 2장 신들로부터 선인으로 낙점되어 거액의 돈을 보상받는 순덕, 3장~5장 분식집을 차린 순덕과 변신을 통해 위기를 모면하는 순덕, 6~10장 견식의 혼탁한 사랑으로 변녀하는 순덕, 11~13장 식품사업의 확장과 순덕의 임신, 14장 변신의 해제와 신들의 퇴장 등의 장면으로 구성되어 있다.³⁷⁶⁾

374) 2010년 이자람은 제20회 폴라드 콘택 국제연극제(The 20th International Theatre Festival KONTAKT)에 공식 초청되어 ‘최고배우상(The Award for the Best Actress)’을 수상했다.

375) 브레히트의 『사천의 선인』은 서막과 에필로그, 10개의 장과 7개의 막간극으로 구성되어 있다.

376) 판소리 <사천가>의 내용은 다소 복잡한데 주요 줄거리는 다음과 압축할 수 있다. 사천에 세 신들이 착한 사람을 찾으러 방문하고 이들은 순덕의 선행에 감동받아 거액의 돈을 준 후 계속 착하게 살 것을 주문하며 떠난다. 순덕은 그 돈으로 마음분식을 차리지만 주위 사람들의 탐욕으로 파산 직전에 이르자 사춘오빠인 남재수로 변장해 위기를 모면한다. 어느 날 우연히 소블리에를 꿈꾸는 나쁜 남자 견식을 만나 첫눈에 빠진 순덕은 임신까지 하지만 결국 그에게

표 12. <사천가>의 사설과 장단 정리

구분	장단 및 아니리	등장인물	주요 내용
프롤로그. 이산 저산 꽃이 피니	중모리	해설자	시공간 배경: 2000년 어느 여름, 한국의 사천
	아니리	창자(이자람)	
	아니리	창자(이자람)	
1장. 세 신의 사천방문_착한 사람 찾기	자진모리	신들	사천에 방문해 신들에게 알현하는 사람들
	아니리	신들	
	중모리	신들, 군중	
	아니리	신들	
	창조	신들	
	아니리	신들	
	중중모리	신들, 나예빠	
	동살풀이	나예빠	
	엇모리	신들, 나예빠	
	아니리	신들, 나예빠	
	아니리	신들, 붕어뽕 왕씨	
	휘모리	신들, 붕어뽕 왕씨	
	아니리	신들	
	중중모리	신들, 군중	
	아니리	신들	
2장. 사천의 착한 이, 남순덕	진양	순덕이	신들은 자신들의 부탁을 기꺼이 들어준 순덕에게 선행의 보답으로 뭇 돈을 제공
	아니리	붕어뽕 왕씨	
	자진모리	붕어뽕 왕씨	
	아니리	신들, 순덕이	
	창조	신들	
	아니리	신들, 순덕이	
	휘모리	신들	
	아니리	신들	
	엇중모리	신들	
	아니리	신들	
	단중모리	순덕이	
	아니리	신들	
	휘몰이	신들	
	아니리	신들, 순덕이	
	아니리	신들, 순덕이	
3장. 꿈의 마음분식	자진모리	분식집 묘사	분식집을 차린 순덕에게 무리한 부탁을
	아니리	등장인물 묘사	
	자진모리	마담(뽕부인)	

배신당한다. 다시 남재수로 변장한 순덕은 온갖 수단과 방법으로 사업을 번창 시키고 주위 사람들은 남재수가 순덕을 해치고 돈을 훔쳤다고 고발한다. 법정에서 재판관으로 분한 신들과 재회한 순덕은 아무리 노력해도 착하게 살기 어려웠음을 토로하지만 신들은 어떠한 해답도 주지 않은 채 순덕을 외면하고 떠난다.

	아니리	순덕, 마담	요구하는 이웃들
	자진모리	마당	
	아니리	목수	
	중중모리	목수, 순덕	
	아니리	순덕	
4장. 막간극_선함이랑 고통에서 피어나는 것	아니리	신들	신들의 만담
5장. 마음분식	아니리	손님들	남재수로 변장한 순덕이 위기를 모면
	세마치	남재수, 손님들	
	아니리	남재수, 손님들	
	창조	목수	
	아니리	남재수	
	자진모리	남재수	
	중모리	목수, 남재수	
	중중모리	남재수	
	아니리	해설자	
	도살풀이	집주인(사모님)	
	아니리	순덕	
	중모리	순덕	
6장. 한강_사랑은 비터스윗	아니리	순덕	우연히 견식을 만나 사랑에 빠진 순덕
	느린자진모리	순덕	
	아니리	순덕, 견식	
	기타와 함께	견식	
	타령	견식	
	양금과 함께	순덕, 견식	
	아니리	견식, 순덕	
7장. 마음분식_ 사랑은 고통의 시작	세마치	견식, 순덕	순덕은 견식의 혼탁한 사랑에 고통을 호소하고 남재수(변장)는 견식에게 큰돈을 담보로 결혼 승낙을 수용
	아니리	장면전환	
	중중모리	마담(뽕부인)	
	아니리	순덕, 손님들	
	중중모리	순덕	
	아니리	광목장수 부부, 순덕	
	중중모리	견식 모친, 순덕	
	아니리	행동설명	
	진양	남재수	
	단중모리	집주인, 남재수	
	아니리	행동설명	
	단중모리(타며)	견식, 남재수	
	아니리	남재수, 견식	
8장. 두 가지 사랑의 줄다리기	진양	(순덕) 해설자	이웃의 부자인 변사장이 순덕에게 구애를 하고 순덕이 이에 갈등과 변민을 호소
	아니리	해설자	
	굿거리	변사장, 남재수	
	아니리	남재수, 변사장	
	자진모리	변사장	
	중중모리	변사장	
	아니리	견식, 변사장	

	창조	순덕	
	늦은중모리	순덕	
9장. 자선결혼잔치	동살풀이	순덕, 뽕부인 外	신랑의 불참으로 영망이 된 결혼식
10장. 막간극_착한 사랑에 대한 찬양	신들	신들	신들의 만담
11장. 마음분식_ 순덕이의 임신	아니리	장면설명	결혼파투로 망연자실한 순덕은 임신을 자각
	중중모리	변사장, 순덕	
	아니리	변사장	
	느린 굿거리	순덕	
	드렁갱이	순덕	
	느린 굿거리	순덕	
12장. (주)사천식품_ 변창하는 식품공장	아니리	장면설명	남재수로 변신해 사업을 확장
	느린 짬바	견식	
	아니리	남재수, 견식	
	엇모리	남재수	
	아니리	직원	
	짬바	남재수, 직원	
13장. 임신 사실을 알게 된 견식의 의심	아니리	장면설명	순덕의 임신을 알아차린 견식
	중모리	임차인 노부부	
	아니리	장면설명	
	자진모리	견식, 순덕	
14장. 법정_무조건 착하게 (신들: 남재수편, 소리꾼: 남순덕편)	아니리	장면설명	법정에서 남재수와 견식이 소란을 벌인 후, 남재수는 본인이 순덕이라고 고백, 이러한 소동을 외면한 채 급격히 떠나는 신들
	휘몰이	장면설명	
	아니리	판사들(신들)	
	도살풀이	판사들(신들), 남재수	
	자진모리	견식	
	변사장	변사장	
	자진모리	뽕부인	
	아니리	뽕부인	
	자진모리	해설	
	최이방	최이방	
	자진모리	해설	
	박명수	박명수	
	자진모리	해설	
	아니리	판사들(신들)	
	휘모리	군중	
	아니리	순덕	
	판사들	판사들	
	동살풀이	장면설명	
	판사들	신들	
	동살풀이	장면설명	
에필로그	아니리	이자람	마무리
	엇중모리	이자람	

4.1. 전통과 현대의 혼성결합을 통한 소외효과 창출

글계와 해학을 통한 현실비판

2000년대 한국 자본주의 사회를 배경으로 하는 <사천가>는 주인공 순덕이 팍팍한 현실의 벽에 부딪혀 선과 악의 모습을 넘나들며 살아가는 힘겨운 삶의 과정을 그리고 있다. 작품을 관통하는 하나의 질문은 ‘현대 사회에서 인간의 행동은 개인 특수적인가? 혹은 상황 의존적인가?’이다. 전자가 옳다면 사람들은 어떠한 고난의 상황에서도 개인적 신념에 따라 선하게 살 수 있을 것이고, 후자가 맞다면 개인은 올바른 신념에도 불구하고 사회적 환경으로 인해 악행을 저지를 수밖에 없다고 가정한다.

<사천가>는 인간의 행동 결정에서 성격과 상황 중 양자택일이라는 어려운 질문지를 던지며 관객이 주인공이라면 어떠한 선택을 할지 스스로 답을 내도록 유도하고 있다. 극의 서사를 구성하는 14개 장면들은 사회적 고난과 이를 극복하기 위해 주인공이 순덕(선)과 재수(악)로 변신하여 대응하는 과정으로 해석할 수 있고 이를 도면화하면 다음과 같다.

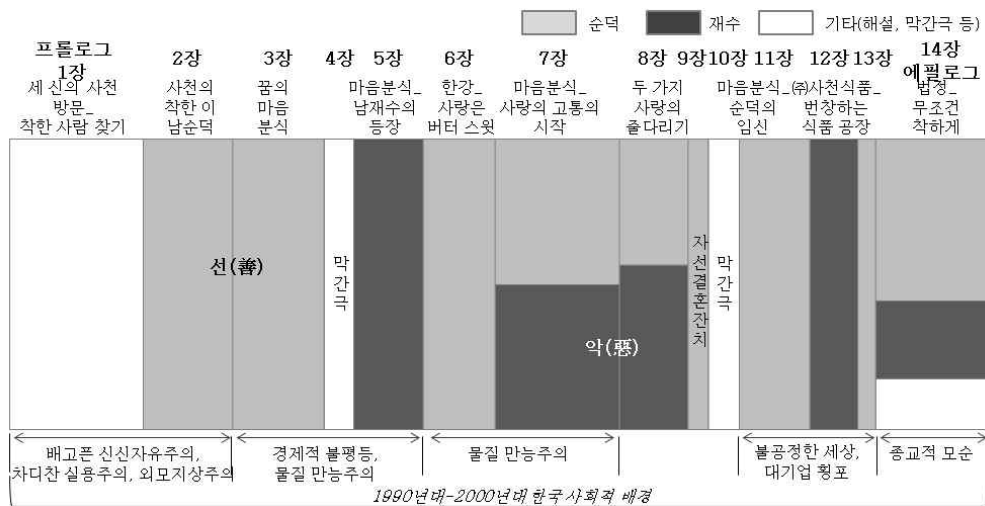


그림 28. <사천가>의 장면 구성과 선악의 교차 양상³⁷⁷⁾

377) 본고에서 활용한 작품의 1차 자료는 다음과 같다. 「이자람 <사천가> 대본」, 『예술의전당 공연 팸플렛』, 2010.; 이자람 <사천가>, 국립극장, 2012.7.7.

극중에서 묘사되는 한국 사회는 많은 병폐들로 찌들어 있다. 작가는 당대 현실을 배고픈 신신자유주의와 차디찬 실용주의 시대로 설정(프롤로그)한 후, 외모 지상주의와 실업문제(1장), 경제적 불평등(3장, 5장), 산업화에 따른 물질 만능주의(6장, 7장), 대기업의 횡포와 노동 착취, 부정 부패의 만연(11장), 종교의 근원과 기능적 모순(에필로그) 등의 사회 문제들을 깊숙하게 침투시켰다. 대중들이 평소 느껴왔던 고민들은 ‘지금 여기’에서 직면하는 사회적 현실들로 상기시키려는 의도다. <사천가>에 그려진 2000년대 한국 사회의 모습을 자세히 살펴보자.

[프롤로그] 때는 배고픈 신신자유주의, 차디찬 실용주의 시대구나. 눈 감으면 코 베어가고, 돈 때문에 여배우 팔아먹고, 돈 때문에 지 부모 찌르고, 돈 때문에 자식 버리고, 돈이 없다고 돈, 돈, 돈!

[1장] 세 신이 앞다퉈 말을 건다. “아이고 아가씨 얼굴도 몸매도 너무 착하네. 우리는 착한 사람을 찾고 있는 신1, 신2, 신3인데, 우리가 착한 사람을 찾고 있다우. 혹시 아가씨 집에서 하룻밤만 신세질 수 있겠나”

[5장] “내가 여기 건물준데, (중략) 이집 얼른 빼주면 좋겠어. 난 거지들끓는 더러운 세입자 필요 없어. 이주일 줄테니 정리하고 나가주면 좋겠네. 싫으면 거지 쫓고 보증금 올리던가”

[6장] 이 좁은 땅에서 평범한 4년제 대학 졸업장은 쓸 데가 없어. 아아가련하다. 나의 꿈은 날개를 꺾이고 더 이상 세상에 미련은 없어.

[11장] “요새 직원들이 영 비실비실해. 이유가 뭐지?” “작업환경이 근로조건에 못 미친다고 아우성입니다. 이러다 촛불이라도 들고 설치면 골치 아플 텐데요” (중략) “저도 한때 시위 좀 해봤습니다. 그거 아무 쓸 데 없더라구요. 주변을 타하고 불평할 시간에 좀 더 일하세요.

온갖 부조리의 민낯을 드러낸 자본주의 시대에 주인공은 사회적 결핍을 잔뜩 안고 사는 순덕이라는 인물이다. 순덕은 가난하고 똥똥한데다 마땅한 능력과 일자리도 없는 여성으로 성별, 재산, 외모, 학력, 직업 등

에서 사회적으로 취약한 계층들을 대변한다. 순덕의 지닌 유일한 미덕은 오직 타고난 착한 성품뿐인데 신들은 그녀에게 어떠한 상황에서도 끝까지 선량하게 살 것을 요청한다.

순덕을 둘러싸고 있는 주변 사람들은 우리 주위 어디서나 볼 수 있는 인간 군상들로 종교인(신 1, 2, 3), 지배계층(최이방, 박명수 의원), 부유층(이발소 변사장, 건물주), 빈민층(견식과 견식 모친, 목수장, 뽕부인, 광목장수 노부부, 붕어뽕 장수) 등 실로 다양하다.³⁷⁸⁾ 지배층이나 빈민층 할 것 없이 이들 대부분은 주인공의 착한 천성을 이용해 악행을 서슴치 않는 인물들로 묘사함으로써 현대 사회에서 사람들이 겪어야 하는 인간 관계의 고충을 낱알이 드러낸다.

사회지도층과 부유층은 막강한 지위와 재산을 이용해 약자에게 횡포를 떨다. 국회의원 최이방과 박명수는 사회적 본분을 잊은 채 서민들을 괴롭히는 배후세력으로, 건물주는 세입자 순덕을 불합리한 이유로 내쫓는 악덕주로, 이발소 변사장은 돈만 있다면 사랑까지 살 수 있다고 생각하는 음흉한 재력가로 그려진다. 뽕부인을 비롯한 다수의 빈민층은 사회적 관계에서 자신이 약자임을 내세워 순덕에게 무리하게 선행을 베풀 것을 요구하고 견식은 ‘사랑’의 감정을 빌미로 거액의 돈을 챙긴다.

<사천가>에서 순덕을 진심으로 돕는 인물은 오직 가난한 광목장수 부부 뿐인데 이들은 곤경에 처한 순덕에게 돈을 빌려주지만 정작 자신들은 병에 걸리고 살림살이 형편이 악화된다. 결국 빈민층의 선부른 이타 행동은 자신들에게 빈곤만을 가중시킬 뿐이라는 냉혹한 현실의 메시지를 각인시킨다.

<사천가>의 이야기를 이끌어 가는 핵심 인물은 단연 순덕이다. 극은 순덕에게 자연스러운 감정몰입을 유도한다. 극중 배역 중에서 청중들의 심리와 가치관 등에 부합하는 인물을 통상적으로 ‘동화인물(同化人物)’이라고 하는데 <사천가>에서는 주인공인 순덕을 동화인물로 자연스럽게 부각시켜 놓았다. <사천가>는 설명·묘사보다는 인물의 대화나 내적 독백 중심인 ‘공적 내부 시점’³⁷⁹⁾을 취해 순덕의 말과 생각에 관객이 동조

378) 등장인물들은 한국 사회에 충분히 있을 법한 직업들과 작명으로 각색해 친밀감을 높이고 있다(김선형(2014), 앞의 논문, 11~12면.).

하도록 위치시키는데 일자리 부족, 부의 불평등 등의 문제는 현대인이라면 동질감을 느낄 수밖에 없는 고민일 것이다.

<사천가>는 특히 순덕이 젠더 약자인 ‘여성’으로서 겪는 슬픔과 고난 등에 주목한다. ‘여성’은 이자람이 오랫동안 천착해온 주제로 소리꾼으로서 작품을 통해 예술가가 할 수 있는 사회적 역할에 대해 숙고해오던 그는 문학과 연극 등에 비해 전통예술이 여성문제에 소홀했던 점을 자각하고 판소리 사설에 소외된 여성 문제를 지속적으로 반영했다.³⁸⁰⁾

사회 약자인 순덕이 유일하게 탈출할 수 있는 수단은 ‘분열과 변신’이다. 일그러진 사회 현실과 파렴치한 인간 군상들 사이에서 변신은 능동적으로 삶을 헤쳐 나가려는 의지의 발로다. 인물의 이름을 순덕(順순할 순, 德덕 덕)과 재수(財재물 재, 修덕을 수)로 대비³⁸¹⁾하여 설정한 것처럼 변신 전의 순덕이 이상적이고 선한 삶의 모습을, 변신 후의 사촌오빠 남재수는 현실적인 삶과 악한 욕심의 일면을 함축한다. 선과 악은 순덕 내부에 공존하는 모습들로 악의 모습은 특정한 상황이 작동할 때 나타난다. 한국사회의 현실이 선인을 착하게 살아가도록 놔두지 않는 것을 보

379) <사천가>의 사설을 대상으로 담화 분석한 결과는 다음과 같다.

구분	설명				대화			묘사		
	시공간 배경	인물의 배경	사건의 정황	작가의 논평	사건 진행형	상황 설명형	상황 묘사형	인물의 행동	대상의 형상	인물의 심리
등장 회수	2회	1회	12회	24회	65회	16회	7회	37회	7회	5회
등장 비중	1.7%	0.5%	4.1%	12.2%	44.9%	10.5%	5.4%	14.8%	4.2%	1.5%
비중 합계	18.4%				61.1%			20.5%		

380) <사천가>를 비롯해 그의 일련의 창작판소리는 성차별과 성적 불평등, 젠더 이데올로기에 관한 문제의식을 꾸준히 제기해왔다. 첫 창작품인 <구지가>는 가부장 색채가 짙은 지구에서 남녀의 전통적 성의 역할이 뒤바뀌면서 발생하는 에피소드를 풍자적으로 그렸고, 브레히트의 ‘억척어멈과 그 자식들’을 현대화한 <억척가>는 전쟁의 풍파 속에서 자식을 잃은 어머니의 굴곡진 삶을 형상화했다. <추물>과 <살인>은 외모 기형, 창녀 등 극단적으로 취약한 계층으로서의 여성을 주인공으로 등장시키며 <여보세요>는 5명의 여자들만 사는 하숙집에서 평범한 흙수저 취업준비 여성의 고달픈 삶을 판소리의 형태로 풀어내고 있다.

381) 브레히트의 원작에서 여주인공은 지고한 미덕이라는 뜻의 ‘센테(神德)’, 변신의 인물은 홍수같은 재앙이라는 의미의 ‘슈이타(水大)’라는 중국식 이름을 갖고 있다(두산 아트센터, 『이자람 <사천가> 팜플렛』, 2008.).

여주려는 의도다.

인간의 본성에 대한 진지한 성찰, 현실 세계의 부조리 등 다소 어두운 내용을 다루고 있음에도 불구하고, <사천가>는 시종일관 발랄하고 유쾌하게 펼쳐진다. 이는 무엇보다 여성에서 남성, 선과 악을 오가는 변신의 행위가 통쾌한 복수의 과정으로 연출되고 비판이 되는 대상들을 희극적으로 빚어낸 결과다.

남재수로 변신한 순덕이 악인들을 처벌하고 일탈을 즐기는 대목들은 통쾌한 복수를 통해 판소리의 놀이적 재미를 선사한다. 관객들은 순덕이 주위 사람들의 악행으로부터 착취를 당할 때는 분노와 좌절감을 느끼지만 남재수로 변신해 가해자를 상대로 복수하는 장면에서는 짜릿한 카타르시스를 맛보게 된다. 탐욕스러운 이웃들을 벌하고(5장), 돈에 눈이 먼 견식에게 쓴 소리를 하며(7장), 변태 사업가인 변사장을 꾸짖고(8장), 악덕사장이 되어 식품사업을 변창(12장)시키면서 복수의 행동이 구현된다. 예컨대 분식집에 사기꾼 목수가 순덕에게 재료비를 부풀려 협박하자 남재수로 변장한 순덕이 목수에게 복수하는 장면을 구체적으로 살펴보겠다.

(3장. 변신 전)

목수: 자네 여기 이 썩크대랑 의자, 테이블, 이 선반, 모두 다 내가 만든 것, 아는가 모르는가? 재료비에 임금값 총 삼백냥, 삼백냥 정도 들었는디 이것 만듦서 발목도 살짝 빼었지, 치료비가 솔찬히 들었다네. 도합 칠백냥은 받아야 쓰겠네. 그 돈 받으러 왔당게.

순덕: 아이고 아저씨 그런 이야기는 없었어요. 시설비 치를 때 포함된 줄 알았지 칠백냥은 너무 큰 돈. 당장 마련이 어려워요.

목수: 아 그건 내 알 바 아니잖수, 그 돈 안 주며는 내가 이 집 개업 전에 썩크대 테이블 의자선반 도로 떼어갈라네. 당장 칠백냥 마련하소.

(5장. 변신 후)

재수: 몽땅 도로 가져가시오. 돈 없소. 우리가 계약을 할 때만 해도 그 돈 얘기는 없었는데 (중략) 칠백냥을 내놓라 하니, 내줄 돈도 없고, 우

리가 주문한 것이 아니니 돈을 낼 필요도 없지. 어서 모두 가져가시오.

목수: 아이고 도로 가져가라니, 똥똥한 순덕씨 어디갔나? 그 여자가 몸도 푸짐허니 착하고 만만한 게 말이 통할 것 같았건만, 난데없는 사기꾼 이놈 이걸 도로 가져가라니, 나는 이제 어이할꼬, 원통하고 분하구나.

억압된 감정이 변신과 복수로 분출되는 과정은 판놀음적 재미뿐 아니라 판소리의 전통적 미학 구조인 ‘긴장과 이완의 원리’를 겨냥한 것이다. 서구의 연극 구조가 ‘도입-상승-절정-하강-결말’의 일회적으로 점증되는 서사구조라면 판소리는 ‘긴장(몰입)-이완(해방)’이 반복되어 상승³⁸²⁾하는 구조인데 <사천가>의 경우에는 선과 악이 반복되는 과정을 통해 긴장과 이완의 원리를 잘 표현했다고 할 수 있다.

<사천가>에서 다양한 등장인물을 소개하는 장면은 희극적 특징이 두드러진다. 사설과 음악이 사실적 연기를 모사한 발림과 결합되어 인물 묘사는 한층 더 희화화되는데 김향에 따르면 이자람의 판소리에서 등장인물의 구체적 묘사가 뛰어난 점에 대해 김연수 동초제의 영향으로 해석한다.³⁸³⁾ 똥똥한 순덕이 등장하는 대목은 느릿한 진양조에 건강하고 딱딱한 철성(鐵聲)으로 시작된다. ‘왕머리와 조선무다리’라고 머리부터 발끝까지 세밀하게 묘사하는데, 소리꾼은 자신 없는 외모를 표현하려는 듯 위축되고 소심한 몸짓으로 느릿느릿 움직인다. 반면 남재수로 변신하는 장면에서는 경드름조로 ‘든든한 허벅지, 운동장 어깨’라며 내뱉으면서 거대한 로봇이 움직이는 자세를 취해 장중하고 튼튼한 남성의 모습을 연출한다.

[2장. 순덕이 등장하는 대목] 왕머리, 조선무다리, 쫄티 같은 박스티셔츠, 느릿느릿 답답한 걸음 육골다대녀 순덕양이 들어온다. 어디선가 등 떠밀린 듯 부끄럼 가득해 발개진 얼굴. 이 아가씨 보아하니 게으르기 그지 없겠구나.

382) 김익두(2002), 앞의 논문, 27~28면.

383) 김향(2015), 앞의 논문, 112면.

[5장. 순덕이 남재수로 변신하여 등장하는 대목] 이때에 드르륵 마음분식 문이 열린다. 쿵쿵쿵쿵. 든든한 허벅지, 운동장 어깨, 탄탄탄 청바지 근육이 터지런다. 여유만만 당찬 걸음. 육골다대남 남재수가 나오신다.

뽕마담과 변사장의 경우 등장할 때마다 ‘뽕뽕 뽕뽕배뽕’, ‘변변 변변’ 등 각자의 이름에 연상시키는 반복적인 의성어를 활용한다. 뽕마담을 연기할 때 소리꾼는 방정맞은 가사에 맞춰 한쪽 치마 주름을 올려 잡고 무대를 출썩거리면 가로지른다. 이어 변사장을 표현할 때는 양손을 머리 위에 두고 능청스럽게 포마드 기름을 바르는 시늉을 한다.

사회지도층은 보다 신랄하게 조롱된다. 기업 자산가들의 거대한 부에 대해 ‘세금 포탈 이천냥 이익!, 주가 조작해서 사만냥 이익! 주식투자 환율차익 오천냥 이익!’이라고 비틀고 있다(12장). 신과 종교에 대해서는 원작보다 강하게 야유를 퍼붓는다.³⁸⁴⁾ 신들은 시주와 헌금으로 절과 교회를 짓는데 여념이 없고(4장), 인간의 고민과 문제 해결에는 관심이 없고 단지 착하게 살라는 맹목적 조언만을 강요하는 존재로 그려진다(14장).

[14장. 인간의 구원을 외면하고 떠나는 신들] 얼씨구 절씨구, 순덕이가 돌아왔으니 세상은 질서를 찾고 우리의 존재가 입증된다. 얼씨구 절씨구. 살아있어 고맙고나. 순덕아, 앞으로도 지금처럼 무조건 착하게만 살아다오(이후 신들은 황급히 사라진다).

[14장: 신들의 무책임을 일갈하는 해설자] (세 신들을 향해) 저 빌어먹을 놈들 뒷통수를 좀 보아라. 거들먹거리던 앞통수는 어느새 어둠에 가려지고 뽕뽕한 뒷통수로 세상을 농락하는구나. (중략) 하늘이 너희를 보면 천둥벼락 내릴 테다. 에라 썩 가거라 이 모지리 같은 놈들아.

384) 김향(2015), 앞의 논문, 106~107면.

동서고금의 음악적 요소 결합

<사천가>를 판소리와 브레히트 서사극의 결합이라는 맥락에서 이해한다면 사실뿐 아니라 음악으로서 서사극을 활용하는 방식은 창작자가 풀어야 할 주요 과제로 볼 수 있다. 사실 속에서 반복되는 ‘변신’이라는 놀이적 특성과 각양각색으로 등장하는 골계적 인물들을 어떻게 음악적으로 구현했는지가 <사천가> 연행에서의 주요 관건이다.

<사천가>는 애초부터 극장 공연을 목표로 제작되었다. 따라서 음악적으로도 여러 측면에서 현대적 관객들의 취향을 배려한 점이 눈에 띈다. 극은 우평조와 빠른 장단 중심으로 가볍고 경쾌하게 전개된다. 그리고 변신이 시작되는 4장부터는 록 밴드가 작품을 이끌어 나가며 극적 상황에 맞게 굿음악, 다문화 음악을 효과적으로 배치시켰다. 작품 전체의 장면별 음악적 구성을 분석하여 그림으로 제시하면 다음과 같다.

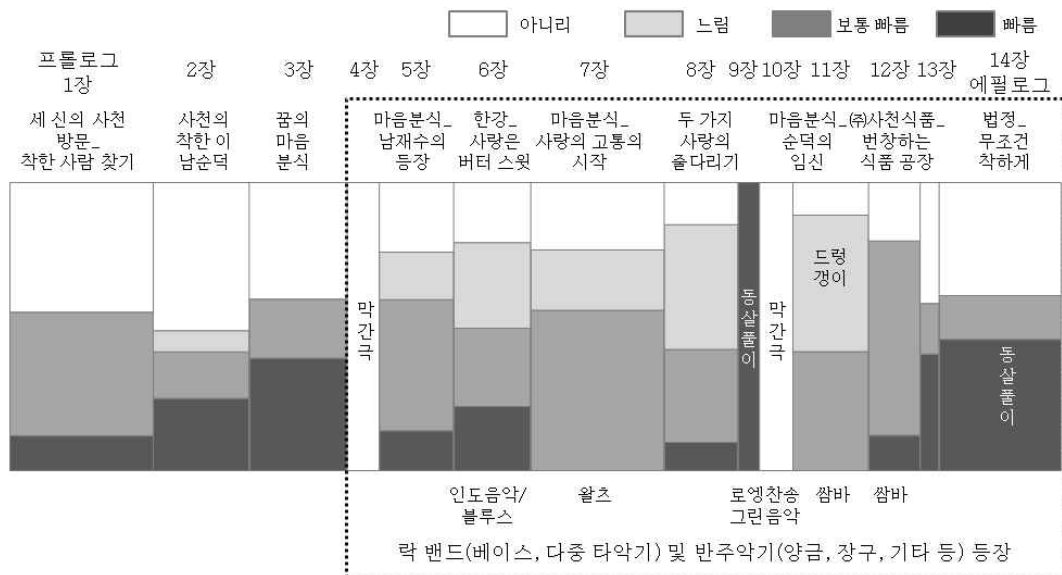


그림 29. <사천가>의 장면별 음악 구성³⁸⁵⁾

작품의 조(調) 구성은 우평조 47개, 계면조 9개로 우평조의 출현이 압

385) <사천가>의 음악적 구성은 국립극장 KB청소년 하늘극장의 공연(2012년 7월 7일) 녹화 영상을 기준으로 분석되었다.

도적이며 장단의 구성³⁸⁶⁾은 진양조 3, 중모리 5, 중중모리 9, 굿거리 1, 엇모리 2, 자진모리 13, 휘모리 5, 기타 장단 23개소³⁸⁷⁾로 빠른 장단이 비교적 많이 나타났다. 우평조와 빠른 장단이 빈번하게 반복됨으로써 <사천가>는 전반적으로 활발하고 생기 넘치는 분위기를 만들어 낸다.

<사천가>는 전통적인 1명창 1고수의 형식을 탈피해 북 이외에 전자 베이스, 다중타악기(multiple-percussion)를 연주하는 3명의 악사가 등장한다. 이들은 ‘아마도이자람밴드’에서 수혈한 연주자들로 극의 적재적소에 참여해 북 장단과 조화를 이루는데 판소리 고유의 흐름을 방해하지 않으면서도 음악적으로 신선한 색채감을 만들어 내어 전통적 이면의 원리를 색다르게 연출하는 데 기여를 하고 있다.

‘전자베이스’는 타악기와 선율악기의 특성을 모두 보유하고 있어서 북 장단의 리듬을 보조해 극의 완급을 조절하거나 소리꾼의 노래에 선율·화음을 덧붙여 다양한 분위기를 이끌어간다. ‘다중타악기’³⁸⁸⁾는 악사 한 명이 쥘베, 쿵가, 사물북, 우드블럭, 심벌, 레인스틱 등과 같은 다채로운 퍼커션 악기들을 상황에 따라 번갈아 타격해 이국적이고 흥겨운 정서를 표현한다.

아래 제시된 두 개의 악보는 록 밴드 음악을 통해 인물과 상황 묘사를 부각시킨 장면들이다. 악보 22는 무능한 견식이 자신을 남재수에게 허풍스럽게 소개하는 대목(7장)이다. 느린 중모리 장단을 타고 전자베이스가 당김음으로 스윙을 연주하면서 허세로 가득한 견식을 엇박자로 비웃는다. 악보 23은 음흉한 변사장이 순덕을 끈질기게 유혹하는 장면(11장)인데 소리꾼이 낮은 목으로 소리를 낮게 깔리듯 읊조리면 아프리카의 타악기인 쥘베와 쿵가가 원시적인 리듬을 빠르게 두드리며 그로테스크한 상황을 조성한다.

386) <사천가>의 장면은 2010년 대본집을 기준으로 할 때 70개의 소리와 55개의 아니리로 구성되어 있다.

387) 기타 장단은 창조 4, 동살풀이 6, 째바 2, 엇중모리 2, 단중모리 3, 세마치 2, 타령 1, 늦은 중모리 1, 늦은 자진모리 1, 느린 굿거리 1개소이다.

388) 다중타악기(Multiple-percussion)는 ‘One Player for Multiple Percussion’을 줄인 말로 재즈 음악의 영향으로 많은 타악기들이 동시에 사용되는 것으로 1950년 이후 일반화된 타악 연주 형태다(최승준, 「다중타악기(multiple-percussion)에 관한 연구」, 『음악논단』 8, 한양대학교 음악연구소, 1994, 97~98면.).

악보 22. 견식이 남재수에게 자신을 소개하는 대목(단중모리)

♩ = 100 스윙 느낌으로, 실음 보다 2도 높게 기보

소리
당 신 이 그 사 촌 내 가 그 사 촌

베이스
mf stick tom tom high hat+tom tom

드럼
f

내 가 외 앙 세 알 고 있 소 문 이 필요 해 천 냥 은 어 디 에

악보 23. 변사장이 순덕을 유혹하는 대목(중중모리)

♩ = 60, 실음 보다 2도 높게 기보

소리
순 덕 씨 내 말 좀 들 어 봐 야

장미

풍가

도 해 말 고 들 어 보 소 소 문 들 자 하 니

아 가 - 씨 가 힘 들 다 고 다 른 길 원 하 는 게 아 니 라 아

<사천가>에서는 굿판에서 쓰이는 무속 음악을 차용한 부분도 주목할 만하다. 판소리에서 장구 반주를 사용하는 경우가 드문데 <사천가>에서는 장구를 다양한 대목에서 활용하며 특히 굿판에서 쓰이는 ‘동살풀이’ 장단³⁸⁹⁾, 드렁갱이 장단 등을 극의 흐름에 따라 효과적으로 삽입했다. 자선결혼잔치(9장)에서는 난리법석의 상황을 무속음악으로 연출한다. 전자 베이스가 바그너 로엔그린 중 신부의 합창으로 유명한 결혼행진곡 선율을 연주하고 여기에 장구가 흥겨운 동살풀이 리듬을 더해 난장스러운 분위기를 연출한다. 순덕과 견식의 결혼식에 많은 하객들이 모였지만 신랑이 불참해 결혼식은 뒤죽박죽 엉망이 되고 이러한 와중에도 신명과 흥겨움에 취해 잔치를 벌이는 대목이다.

악보 24. 난장판이 된 결혼식: 동살풀이 무속 장단

♩ = 70. 실음 보다 완전4도 높게 기보

소리

베이스

장구

바그너 <로엔그린> 중 '혼례의 합창' 활용

♩ = 140

하객들이 모인다 결혼식 하객이 모인다 땡부인 땡넌편 조카애삼촌 삼촌애조카

389) 무동살풀이는 장단 구성이 동강난 살풀이 장단으로 4박 계열의 자진모리와 2박 계열의 단모리가 결합된 장단이다(「동살풀이」, 『네이버 문화원형백과』).

극이 절정에 달하는 마지막 법정 장면도 동살풀이 장단을 효과적으로 사용한다. 모든 등장인물들이 법정에 몰려와 난리법석을 피우자 그동안 남재수로 변장해 살아온 순덕이 본인의 존재를 속 시원히 고백하는 대목으로 이때 굿은 순덕에게 ‘고통의 해갈’과 ‘정신적 치유’를 상징한다.³⁹⁰⁾

아울러 동해안 별신굿에서 사용되는 ‘드렁갱이’ 장단도 활용된다. 갑자기 임신을 깨달은 순덕이 애절한 음성으로 <웁이자랑> 자장가를 부른 후 이내 혼란과 두려움이 엄습하자 정신없이 타격되는 무속 리듬으로 장면이 전환(11장)된다. 순덕은 거친 사회를 향해 “쓰레기통 같은 이놈의 세상!”이라고 분노를 퍼붓고 “아가야 너는 엄마가 있다 다 막아줄게”라고 외치며 아이는 끝까지 지키겠다는 강력한 모성의 의지를 드러낸다.

악보 25. 임신으로 혼란을 느끼는 순덕: 드렁갱이 무속 장단

♩ = 160, 실음 보따 단3도 높게 기보

소리

앞집 꼬마는 지하철 소매치기 파자에서는 뭐가 나오고

장구

배거리

똥조림에선 닭이 나와

장구

쓰레기통 같은 이놈의 세상 애들이 망가진 거예요 아무도 관심없지

390) 이 장면은 어떤 문제도 해결되지 않은 채 등장인물들이 서로 뒤엉켜 자신의 애기만 계속 떠들어 대는 ‘난장판 굿’의 모습으로도 이해할 수 있을 것이다.

<사천가>는 극중 장면애 어울릴만한 동서양의 다양한 음악 재료들을 독창적인 방식으로 혼합하였다. 유럽의 고전인 왈츠, 브라질의 샴바, 인도의 전통음악, 미국의 블루스와 펑키, 재즈 등 종횡무진 전 세계를 오가며 이들의 전통음악과 대중음악을 활용한다.

다문화의 음악은 무차별적으로 원용되거나 삼입되지 않았다. 어디까지나 판소리가 극의 중심을 잡고 이국적 음악은 판소리 장단을 보조하며 절묘하게 접목되었다. 이를테면 3박자 계열로 구성된 ‘중중모리·세마치’ 장단은 ‘왈츠·블루스’ 리듬에 혼합하거나, 4박자 계열의 ‘자진모리·휘모리’ 장단은 ‘펑키·샴바·스윙’ 등의 장르에 결합하는 것이다. 이때 고수는 세마치를, 록 밴드 악사는 블루스를 연주하면서 동서양의 악기가 결합되는데 북은 장면 분위기에 따라 생략되기도 한다.

<사천가>에서 가장 달콤하고 친근한 선율이 돋보이는 ‘사랑가’는 왈츠와 중중모리가 융합되었는데 북이 생략된 대신 양금과 베이스, 퍼커션(방울)이 사용되었다. 순덕이 견식을 만나 첫눈에 사랑에 빠지는 장면(7장)으로 판소리라기보다는 뮤지컬처럼 편한 노래 목으로 가창된다.

악보 26. 사랑가: 왈츠와 중중모리의 결합

♩ = 75, 실음 기보

소리
처 음 본 순 간 나 는 느 졌 어 요

양금

베이스

방울

‘한강_사랑은 비터스윗’ 장면은 인도 음악과 포크 록이 혼합되어 펼쳐진다. 한강에서 자살하려던 견식이 순덕의 설득으로 마음을 고쳐먹은 후 자신을 소개하는 대목(6장)에서는 ‘통기타’와 함께 타령 반주로 노래하고 있다. 이에 대한 순덕의 답가는 간절하고 애타는 심정을 담아 인도풍의 음악으로 전개된다. 양금은 트레몰로로 지속음을 반복하여 인도의 전통

발현 류트악기인 ‘시타르(sitār)’의 연주 기법을 묘사하고, 소리꾼 역시 간드러지고 구슬픈 가성의 목소리로 인도 전통 가창방식을 모사하고 있다.

악보 27. 견식을 위로하는 순덕: 인도 전통음악의 활용

♩ = 70, 실음 보다 단3도 높게 기보

소리

전 식 씨 내가 - 아 견식씨 도 -

양금

- 울래 - 요 - (아가씨 갈길 가) 내가 - 견 식 - 씨

사천식품의 사업이 번창해 가는 장면(12장)은 신나는 썸바 리듬을 차용한다. 정신없이 가동되는 공장, 불법 행위를 정당화하는 부하직원의 요란한 사업보고 등의 장면에서 라틴 리듬과 자진모리·휘모리가 결합해 경쾌하고 혼란스러운 분위기를 묘사한다. 이때 베이스와 북 장단은 대량생산을 상징하는 벨트 컨베이어 움직임처럼 규칙적인 속도로 빠르게 전개되는데 비뚤어진 자본주의의 폐해를 풍자하는 인상을 준다.

악보 28. 사천식품의 번창: 브라질 썸바와 휘모리의 결합

♩ = 90, 실음 보다 장2도 낮게 기보

소리

자 요 새 상 황은 어 떠 한 가 예 보 고 를 드 리 지 요

베이스

북

‘막간극_착한 사랑에 대한 찬양(10장)’과 ‘세신의 사천방문(12장)’ 등 기독교 사제가 등장하는 대목은 찬송가를 삽입하였다. 대중적으로 친숙한 찬송가 <주님께 귀한 것 드려>와 <사랑은 언제나 오래 참고> 등의 선율을 개사된 가사와 함께 신들이 합창한다. 그리고 교회 분위기를 살리기 위해 목소리와 반주에 풍부한 잔향을 덧입혔다.

악보 29. 기독교 사제의 등장: 찬송가를 차용

♩=60, 실음 기보

소리
회 생 은 사 랑 의 필 수 요 소

베이스

스네어

블루스와 스윙 등 재즈적 요소를 도입한 부분이 간간히 나타난다. 블루스와 스윙 등의 흑인 음악은 3박 계열로 전개되는 데다 약동적인 리듬의 엇박자로 연주되어 전통 장단과 결합하기 쉽다. 악보 22는 견식에게 사랑에 빠진 순덕이 그의 외모를 찬양하는 대목(6장)으로 블루스와 느린 자진모리가 융합되어 나타난다.

악보 30. 견식의 외모를 칭송하는 순덕: 블루스를 활용

♩=90, 실음 보다 단2도 낮게 기보

소리
우 수 에 찬 - - - 강 렬 한 눈 빛

베이스

드럼

이처럼 <사천사>에서 나타나는 상호 이질적 음악 간의 실험적 결합

은 브레히트의 서사극의 이론인 ‘생소화(生疎化) 효과’와 연결된다. <사천가>에서 선보인 록 밴드 음악이나 왈츠, 썸바, 블루스, 재즈 등의 다문화적 음악은 이미 무수히 많은 음악 콘텐츠를 접해 본 현대 관객들에게 새롭지 않을 수 있다. 그러나 이러한 다양한 장르의 음악들이 어울릴 것 같지 않은 전통 장르와 혼용됨으로써 낯선 예술로 재탄생되는 것이다. 특히 다문화적 음악은 원형 그대로 삽입되지 않았고 전통적 음악 질서 내에서 극적 분위기에 맞게 융합됨으로써 관객들이 판소리 공연에서 이제까지 느끼지 못했던 새로운 청각적 자극을 경험하는 것이다.

본래 <사천의 선인>에서 브레히트가 의도한 생소화 효과는 실제와 유사한 무대와 연기를 지향하는 아리스토텔레스적인 연극을 탈피해 관객이 생경한 시각에서 연극을 바라보게 하려는 목적으로 시작되었다. 관객과 연극 사이에 친숙함을 제거하고 거리감을 조성하기 위해 공연 도중 해설자가 내용을 설명하거나 관객에게 말을 걸고 음악을 삽입하는 등의 도적으로 관객의 몰입을 방해하는 것이다.³⁹¹⁾ 이러한 서사극적 특징은 모든 판소리의 연행 양식에 적용되는 부분이다. 따라서 <사천가>만의 독창적인 생소화 효과는 사실이나 서사적 극의 전개가 아닌 다양한 음악적 결합으로부터 오는 낯설음에 기반한다고 해석할 수 있겠다.³⁹²⁾

391) 전신재, 「판소리의 생소화 효과」, 『공연문화연구』 3, 한국공연문화학회, 2001, 152~153면.).

392) 김산효는 <사천가>에서 소리꾼이 에필로그와 서막 및 아니리 등에서 관객에게 설명을 한다는 점에서 브레히트의 생소화 효과를 언급한다. 그러나 이러한 소리꾼의 해설적 특성은 모든 판소리에 적용되는 사실을 감안할 때 <사천가>만의 독자적인 생소화 효과로 해석하기는 어렵다(김산효, 「전통과 창작의 사이에서-이자람의 사천가-」, 『국립국악원 논문집』 26, 국립국악원, 2012, 86~87면.).

4.2. 판소리의 대중성 강화로 관객 저변 확대

소리꾼의 다양한 예술적 경험과 연행주체 간의 협업 활용

<사천가>는 주인공 여성이 잔혹한 현실 속에서 살아남기 위해 선과 악으로 분열하는 다중인격의 과정을 한국식으로 그려냈다. 또한 인간 내면의 극단적인 양면성과 암울한 자본주의라는 사회적 화두를 골계적으로 녹여내 판소리의 전통 미학을 현대적으로 창조해 냈다. 소리꾼은 2000년대 한국의 사회적 약자를 대변하며 동시에 현대인들의 시대적 고민을 담지한 순덕이라는 인물 내부로 들어가 대화나 내적 독백 중심으로 극을 전개함으로써 사회 약자가 겪는 불공정한 세상을 우리들의 동시대적 경험으로 교차시켰다. 음악적 텍스처는 긍정적인 의미에서 전통과 현대가 창조적인 충돌을 일으켰다. 전자 베이스와 다중타악기로 이뤄진 일고수 이밴드의 독창적인 반주 속에서 동서고금의 음악 요소들을 활용해 색다른 극적 분위기를 연출했다. 전통과 다문화적 음악 장르를 자유자재로 결합 흡수해 브레히트가 주창한 생소화 효과를 창출한 것이다.

이자람의 예술가적 정체성은 전통음악이라는 테두리 속에서 단일한 장르만으로 규정하기가 어렵다. 판소리 외에 록 밴드 음악, 뮤지컬 등의 요소가 다채롭게 융합되어 있기 때문이다.³⁹³⁾ 젊은 전통 소리꾼들 사이에서도 독자적으로 평가되는 그의 행보는 유년기부터 성인기에 걸쳐 쌓아온 판소리 예술가와 록 밴드 보컬로서 혼합된 경력을 동시에 이해할 필요가 있다.

이자람은 유년시절부터 엘리트 국악인의 길을 걸어왔다. 초등학교 시절부터 스승 은희진에게 동초제 심청가와 강산제 춘향가를 배웠고, 국악 중·고등학교에 입학한 후에는 고(故) 오정숙 명창으로부터 수궁가를, 인간문화재 송순섭 명창으로부터 적벽가를 사사하며 전문 국악인의 길을

393) 이자람은 창작판소리의 성공을 발판 삼아 연극과 뮤지컬 배우, 창극의 음악감독과 예술감독, 무용 등 인접 영역으로 외연을 넓혀가고 있다. 구체적으로 연극 <당통의 죽음>(2013년)과 <문체적 인간 연산>(2014년)에서는 배우, 뮤지컬 <서편제>(2012년)에서는 배우 겸 음악감독, 창극 <홍보씨>(2017년)에서는 작창가 겸 음악감독으로 참여했다.

이어나간다. 또한 전주대사습놀이 학생부 장원을 차지하고, 최연소·최장 시간(8시간) 동초제 춘향가 완창으로 기네스북에 이름을 올리는 등 청년 기부터 촉망받는 국악 예술가로 떠올랐다.

일찍부터 판소리 완창으로 이름을 알렸지만 이자람은 유파 중심으로 강하게 고착된 판소리계에 대해 회의감을 느꼈다. 판소리계 특유의 폐쇄성에 대한 염증과 새로운 예술에 대한 갈증이 커지자 동료들과 함께 창작 공연단체를 설립하게 된다. 2002년에는 ‘젊은 사람들끼리 툭 터놓고 맥주나 한 잔 하자’라는 기치로 유파나 학교를 불문하고 젊은 소리꾼들을 모아 국악뮤지컬 창작 집단인 ‘타루’를 만들었다.³⁹⁴⁾ 그리고 5년간의 타루 생활 이후 207년에는 또 다른 예술단체인 ‘판소리만들기 자’라는 팀을 결성해 창작판소리 활동에 전념하기 시작한다.³⁹⁵⁾

판소리와 함께 이자람의 예술 세계의 또 다른 한 축은 ‘모던 록 밴드’ 활동이다. 1990년대 얼터너티브 록에 심취했던 그는 대학교에 입학해 노래패 동아리인 ‘메아리’에 들어가 기타를 배우면서 친구들과 함께 ‘장난 양’이라는 핑키 블루스 밴드를 결성했다. 그리고 2004년부터는 본인의 이름을 내세운 ‘아마도이자람밴드’를 결성하며 정식으로 록 밴드를 시작했다. 밴드는 이자람(보컬과 기타), 이민기(기타), 이향하(퍼커션), 김수열(드럼), 강병성(베이스) 등 다섯 명으로 구성³⁹⁶⁾되었고 일부 멤버들은 판소리 공연에도 출연해 이자람의 다중적 예술 활동을 돕고 있다. 이자람 밴드는 현재 한국의 인디 밴드 예술계를 대표하는 불가불가레코드³⁹⁷⁾에 소속되어 다수의 앨범을 발매하고 꾸준한 밴드 활동을 병행하고 있다.

<사천가>는 이처럼 이자람이 전통음악 소리꾼과 록 밴드 보컬을 병

394) 이자람은 타루에서 약 5년간 대표, 배우, 기획자로 활동하며 <바퀴벌레 약국의사>, <나무야 나무야>, <밥만큼만 사랑해>, <판소리, 애플그린을 먹다> 등의 작품에 참여하게 된다.

395) ‘판소리만들기 자’에서 ‘자’는 ①시작을 알리는 감탄사, ②무엇인가를 함께 해보자는 말의 어미, ③휴식을 뜻하는 자다의 어근, ④영어표기인 ZA는 알파벳의 마지막 글자 Z에서 첫 글자 A까지라는 의미를 지닌다(두산 아트센터, 『이자람 <사천가> 팜플렛』, 2008.).

396) 밴드는 처음 이자람과 기타리스트 이민기와 이자람 2인조로 출발했다.

397) 레코드사 모토는 ‘음악인이 자신의 음악을 표현할 수 있는 가능성을 손상시키지 않는 범위에서 생계적인 필요를 충족시키는 작업’으로 ‘05년 서울대 민중가요 노래패인 메아리 중심으로 설립됐다(「불가불가레코드」, 『위키피디아』.).

행하면서 두 예술가의 모습이 교차되어 나온 산물로 이해하는 게 타당하다. 더불어 작품의 미적 특징과 흥행의 성과는 예술계 네트워크의 관점으로도 연결하여 이해할 수 있다. <사천가>의 독창적 특징을 발현시키고 상업적 성과를 뒷받침했던 또 다른 동력으로서 다양한 주체 간의 협업과 연대 전략이 주효했기 때문이다.

작품의 독창적인 사설과 음악은 외부자원과 공동창작을 활용한 예술계 내부의 협력체계를 통해 달성되었다.³⁹⁸⁾ 사설의 경우 외부 자원을 효과적으로 이용했다. 판소리의 창작 작업에 있어 첫 번째 성공의 관문은 텍스트를 확보하는 것으로 기존의 창작판소리에 대한 비판적 시각의 대부분이 사설의 빈약함으로부터 비롯된다는 점을 감안했을 때 훌륭한 가사를 확보하는 것은 절반의 성공과도 같았다. 작품성이 검증된 유명 작가의 작품을 사설로 할 경우 판소리 문법에 맞게 각색될 수 있고, 관객들의 관심을 유발하기도 용이하기 때문이다. 아울러 창작에 투입되는 시간이 대폭 축소된다는 장점도 있다. 이자람은 자신의 관심사와 일치하면서 판소리의 서사적 특징에 부합하는 브레히트의 <사천의 선인>을 사설로 낙점한 이후 브레히트의 <억척어멈과 자식들>(2009년), 가브리엘 가르시아 마르케스의 <이방인의 노래>(2012년), 주요섭의 단편소설 <추물>과 <살인>(2015년), 김애란의 단편소설 <노크하지 않는 집>(2016년)까지 연속적으로 판소리화했다.

브레히트라는 탄탄한 사설을 확보한 다음, <사천가>는 다양한 예술가들이 참여하는 ‘공동창작’ 방식으로 완성해 나간다. 집단 창작은 크게 세 파트로 구성되었다. 브레히트 원작을 판소리 사설로 만드는 작업과 밴드 반주로 음악적 구성을 탄탄하게 만드는 것, 마지막으로 현대적이고 세련된 무대를 디자인하는 작업이었다. 이자람은 공연 연행자로서뿐 아니라 사설과 작창, 음악감독의 역할에 두루 참여했다. 해외 유명 작품을 판소리 사설로 만들어 공연하는 전례가 없었기 때문에 최대 고민은 역시 사

398) 공동창작으로 작품을 제작하는 일은 연극이나 뮤지컬에서는 드문 사례가 아니다. 다만 판소리 장르의 경우는 1인 가창자 중심의 연행이 오랜 시간 정착되어 왔고 2000년대 이후에서야 여타 장르와 유사하게 협업과 제작시스템이 전문화되었다는데 의의가 있다.

설 작업이었다. 희곡 형식으로 된 브레히트의 원작을 판소리사설로 직조하기 위해 전문 연출가와 드라마터그를 영입하고 의견을 긴밀히 나누면서 사설 작업을 완성도를 높여 나갔다.

“연출가, 드라마터그와 함께 했던 대본수정 작업에서 이루어졌다. 초고를 쓸 때 연출가 남인우는 무조건 칭찬을 쏟아놓으면 마음껏 해보게 했다. 처음 나온 대본은 지금과는 꽤 다른 것이었다. 초고를 펼쳐놓고 다양한 의견들을 조율했다. 특히 내가 미처 생각지 못한 부분들, 인물들에 대한 분석, 갈등의 구조 등에 대한 다양하고도 중요한 아이디어들이 많이 나왔다.”³⁹⁹⁾

파격적 실험을 단행한 음악적 텍스트는 공동창작의 힘이 더욱 빛을 발하는 부분이다. 작창은 소리꾼이 기본적인 장단과 선율로 곡의 뼈대를 잡아 놓으면 나머지 반주 악사들이 즉흥적으로 의견들을 내고 조율해 가며 살을 붙이는 방식으로 이루어졌다. 극 전반에 다양한 국악기와 전자베이스, 다중타악기가 사용되었지만 어수선하지 않고 일관성 있게 느껴지는데 이는 다양한 악사들이 사설에 맞는 음악을 시행착오를 반복하면서 합의를 이루었기에 가능한 성과였다. 이자람은 <사천가>의 다수의 음악가들이 참여하는 공동창작 작업을 다음과 같이 설명하고 있다.

“기존의 작창에 대해 그저 가사에 음악을 붙이는 정도로만 여기는 분들이 많다. 그러나 <사천가>의 음악작업은 다르게 진행되었다. 내가 기본 이야기 전개에 맞추어 작창으로 잔디를 깔았다면, 악사들은 거기에 꽃을 피웠다. 굿 음악이나 삼바 등 다양한 음악적 소스들을 가져왔고, 베이스가 극적 상황에 맞도록 효과를 극대화했다. 악사들은 저마다 놀라운 아이디어를 제시했고, 우리는 그것을 자유롭게 실험해 보았고, 그 중에서 필요한 것만 골라 담백하게 사용했다. 음악 자체의 완성도가 아무리 높아도 극의 흐름과 배치된다면 과감하게 빼버리는 경우도 많았다. 다들 열린 귀와 열린 마음을 가진 최고의 뮤지션들이다.”⁴⁰⁰⁾

399) 이자람, 「이자람이 사천가를 말하다」, 『이자람 2008 사천가 팜플렛』, 2008.

400) 이자람(2008), 앞의 인터뷰 내용.

외부 자원과 공동작업의 활용이 <사천가>의 콘텐츠 창작 과정에 관여되었다면 대규모 공연 제작을 가능케 한 대외적 네트워크 역시 언급하지 않을 수 없다. <사천가>는 여러 명의 악사와 안무가, 분야별 전문 스태프 인력을 기용해 기존 판소리 무대에 비해 많은 준비기간과 제작비가 소요될 수밖에 없었다. 특히 <사천가>는 5년 이상에 장기 공연에 펼쳤는데 이는 안정적인 물적 지원의 토대 없이는 불가능한 일이었다.

두산아트센터와 의정부예술의전당 등 민간극장과 공공극장의 후원은 <사천가>의 무대를 대형화, 현대화하는 데 중추적 역할을 했다. 2000년대 중반까지 공연분야의 예술가를 지원하는 방식은 주로 공공 혹은 민간의 문화재단을 통해 일회성으로 작품의 제작비를 지원하는 경우가 많았다. 그러나 2000년대 중반부터는 단발적으로 작품을 제작하는 방식에서 벗어나 보다 장기적 차원에서 예술가와 예술단체를 지원했다. 지원 주체도 문화재단의 행정인력들이 지원을 주도하기보다는 공연예술에 대한 심미안을 지닌 전문가들이 대거 포진한 극장에서 작품을 후원하는 사례가 증가했다.

<사천가>는 2008년부터 두산 연강재단이 설립한 두산아트센터의 예술지원사업인 창작자육성프로그램의 일환으로 지원되었다. 극장이 자체 조사를 통해 만 40세 이하의 비전과 잠재력을 지닌 공연예술가들을 발굴하고 선정된 예술가들에게는 무려 3년 동안 창작에 소요되는 제작비 전액과 워크숍, 해외 리서치 작업까지 지원한다. 또 다른 지원프로그램인 ‘두산 아트랩’은 젊은 예술가의 새로운 시도를 다양한 형태로 실험하는 프로그램으로 역시 40세 이하의 젊은 예술가들을 대상으로 제작 지원비, 발표장소와 부대장비, 연습실 등과 함께 쇼케이스, 독회, 워크숍 등 다양한 형식의 발표를 지원한다. 이자람은 2014년 주요섭의 판소리 단편선 <추물>과 <살인>을 두산 아트랩을 통해 제작 지원 받게 되었다.

2010년부터는 ‘판소리만들기 자’가 의정부예술의전당의 상주단체로 선정됨에 따라 <사천가>는 한층 더 안정적인 공연 기회를 확보한다. 상주단체 육성사업은 극장이 예술가들에게 무대뿐 아니라 연습실, 사무공간, 스태프 인력 등을 지원한다. 반면 예술가들은 우수 공연을 펼쳐 지역의 공

연장 집객과 운영의 활성화를 돕는다. 이 같은 지원방식은 지방 자치단체의 문화재단과 예술가들에게 모두에게 상호 이익인 셈이다.

이사람이 <사천가> 이후 발표한 <억척가> 역시 극장과 공동으로 제작되었는데 LG아트센터, 의정부예술의전당이 제작에 참여했다. 특히 창작에 가담한 LG아트센터는 국내 민관 공연장 평가에서 수년간(2007~2016년) 1위⁴⁰¹⁾를 차지할 정도로 우수 공연장으로 평가받는 곳이다. 주로 해외에서 두각을 나타내고 있는 최신 연극, 클래식, 현대무용 등을 국내 관객들에게 소개하는 데 주력해 왔던 LG아트센터가 이례적으로 창작 판소리에 관심을 가지고 제작에 참여했다는 사실은 <사천가>의 작품성과 상업성을 높이 샀다는 의미로 받아들일 수 있겠다.

후원 주체이자 공동 제작자로서 극장은 작품이 만들어지는 과정에 직접적인 영향을 미친다. <사천가>의 작품 구성, 다양한 음악적 실험과 사실적 연기의 구사, 현대적인 무대 설계 등은 극장 상연에 최적화된 방식으로 설계 응용되었다. 무엇보다 극장이 제공하는 가장 유용한 혜택은 예술가들이 실행하기 어려운 홍보와 마케팅 등 고객과의 커뮤니케이션 활동을 전문적으로 대행해 주는 것이다. 판소리 공연에 익숙하지 않거나 지루하고 여기는 관객들을 적극적으로 유인하기 위해 다양한 온·오프라인 채널을 활용해 미디어 노출을 극대화시킬 수 있다.

<사천가>를 통해 나타난 판소리의 현대적 재창조와 융복합적 특징은 이사람의 다양한 예술가적 경력을 거치면서 축적된 경험과 노하우, 그리고 연행주체 간의 협업체계의 성과로 간주할 수 있다. 브레히트라는 외부 자원을 효과적으로 확보하여 다양한 창작 인력이 적극적으로 협력해 작품을 탄생시켰고 민간과 공공극장의 재정적 후원과 인프라, 제작 참여 등이 결합되어 일궈낸 성취이기도 하다.

401) 한국서비스품질지수는 한국표준협회와 서울대 경영연구소가 국내 서비스산업의 품질 수준을 조사해 매년마다 분야별 최우수 기업 혹은 기관을 선정해 왔다. 공연장 조사에서는 국립극장, 세종문화회관, 예술의전당, LG 아트센터 4개 기관을 대상으로 하며 본원적 서비스, 예상외부가서비스, 신뢰성, 친절성, 적극지원성, 접근용이성, 물리적 환경 등 7가지 항목을 평가해 합산한다.

대중적 문화상품으로서 장기간 인기 구가

이자람의 <사천가>는 창작판소리 역사상 가장 상업적인 흥행을 거둔 작품이다. 2007년 초연된 이래 관객들의 열렬한 입소문을 타고 공연은 무려 9년간이나 연속 상연되었고 전회 매진이라는 전무후무한 기록을 달성하기도 했다. 대중적 성공을 바탕으로 <사천가>는 판소리 공연으로서는 드물게 장기 공연에 돌입했는데 2011년부터는 주인공 이자람 외에도 김소진, 이승희 등 두 명의 소리꾼이 합세하여 주인공인 순덕 배역을 번갈아 맡았다.⁴⁰²⁾ 1인 가창자가 연행의 전체를 이끌어야 하는 판소리의 특성상 늘어난 공연 모두를 이자람 혼자 감당하기는 어려웠기 때문이다. 2000년대 이후 발표되는 창작판소리 수는 크게 증가했음에도 불구하고 한 작품이 반복 연행되는 경우가 드물었는데 여러 명의 소리꾼이 동일하게 주인공 역할을 맡아 재공연을 펼친 사례는 이자람의 <사천가>가 거의 유일하다.⁴⁰³⁾ 이는 <사천가>에 대한 관객들의 관심과 호응이 얼마나 뜨거웠는지를 방증하는 부분이다.



그림 30. <사천가>의 주인공 배역을 맡은 세 명의 소리꾼

402) 김소진과 이승희는 대학에서 판소리를 전공한 소리꾼들로 이들은 2015년 이자람이 작창하고 연출한 창작판소리 <추물>과 <살인> 등에도 주역으로 참여했다.

403) 창작판소리 공연은 현재까지 임진택, 이자람, 타루, 바닥소리, 박태오, 김명자 등 일부 유명한 소리꾼의 작품 이외에는 재상연되는 사례가 드물다.

2000년대 이후에는 국내 공연시장의 규모가 크게 확대되면서 주로 <오페라의 유령>, <캐츠> 등 대형 뮤지컬들이 폭발적인 인기를 얻어 산업으로써의 공연 시장이 창출되었다.⁴⁰⁴⁾ 대규모 제작비와 전문 인력들이 투입된 블록버스터 뮤지컬들은 여타 공연에 비해 높은 좌석 점유율을 보이며 빠른 속도로 관객들을 흡수해 나갔다. <사천가>는 2000년대 연행된 여타 대규모 공연들과의 치열한 경쟁을 뚫고 일구어낸 성과였기에 남다른 의미가 있다. 최근까지도 판소리 공연의 상당수가 저가 혹은 초대석으로 운영된다는 점을 감안할 때 고가의 티켓 가격에도 불구하고 유료 관객⁴⁰⁵⁾을 대상으로 매진 기록을 달성한 <사천가>의 인기는 유명 연극이나 뮤지컬의 인기에 비견되는 수준이라고 할 수 있다.

<사천가>의 대중적 흥행은 현대 관객들의 공감을 사기 위한 과감하고 파격적인 시도 덕택으로 설명할 수 있다. 특히 전통으로부터의 탈피를 불사하며 색다른 재미와 오락성을 선사함으로써 새로운 예술적 체험을 즐기려는 현대 관객들의 취향에 부응한 것이다. 만약 경쟁이 되는 다양한 대중 예술 상품들 사이에서 확실한 차별성을 갖추지 못했다면 대중들의 열렬한 지지를 담보하기 어려웠을 것이다.

<사천가>는 임진택의 창작판소리와 마찬가지로 당대의 한국 사회의 현실적 문제와 비판적 시각을 작품 속에 내재화했다. 그러나 임진택의 창작판소리와 차이를 들자면 <사천가>는 묵직한 소재와 어두운 내용 속에서도 해학적 서사 전개, 골계적 인물 묘사, 통신체 말투와 언어유희 등 시종일관 재기발랄한 시각을 견지해 대중들이 가볍게 즐길 수 있도록 했다는 점이다. 이는 무엇보다 브레히트가 제기한 인간의 근원적 문제의식을 한국의 현실로 치환하되 희극적 재미와 오락성을 살려 관객들의 부담을 덜어냈기 때문이다.

음악의 경우 기존의 전통판소리에서 크게 벗어나 모험에 가까운 시도라고 할 수 있지만 이미 무수히 많은 융복합 문화상품을 체험한 현대 관

404) 국내 예술시장의 규모는 2000년대 이후 폭발적으로 성장했고 이러한 배경에는 LG 아트센터, 예술의 전당 등 대형극장에서 공연된 블록버스터급의 뮤지컬의 인기가 작용했다(용호성, 『예술경영』, 김영사, 2010, 75~77면.).

405) <사천가>의 공연 티켓은 3만원~5만원 가량의 가격대로 책정되었다.

객들에게는 자연스럽게 받아들여졌다. 전통판소리와 다양한 동서고금의 악기들을 조합함으로써 관객들은 소규모 콘서트나 뮤지컬 같은 색다른 분위기를 경험할 수 있었다. 또한 전자 베이스와 다중타악기를 극 전반에 사용해 등장인물의 표현, 장면의 전환, 신명나는 분위기 고조 등의 효과를 거두어 공연의 몰입감을 높일 수 있었다.



그림 31. <사천가> 무대 디자인과 조명, 의상 및 안무 이미지⁴⁰⁶⁾

현대적 감각으로 연출된 <사천가>의 무대는 대중 연희적 성격을 지닌 문화 상품으로서 양식화된 면모를 더욱 강하게 드러냈다. 빛과 천을 활용한 감각적인 무대, 디스코볼을 연상시키는 화려한 조명장치⁴⁰⁷⁾, 인물의 변신에 맞게 시시각각 변화되는 의상, 안무와 그림자극의 삽입⁴⁰⁸⁾ 등 흡사 뮤지컬 공연을 방불케 하는 연출로 풍부한 볼거리와 즐길 거리를

406) 공연 이미지는 네이버 팟캐스트의 「이자람의 해설이 있는 판소리」를 참조.

407) 무대 디자이너인 원여정에 따르면 무대에 규칙적으로 전구를 배열해 도시의 획일성을 나타냈고 무대의 위와 아래를 검은 색과 노란 색의 밧줄들로 이어 놓아 자본주의 사회의 모든 상품에 부착된 바코드 이미지를 연결시켰다(『2010 사천가 공연 브로셔』, 2010, 13면.).

408) 공연 시작 전 인트로와 2차례의 막간극에서는 소리꾼이 퇴장하고 3명의 신들이 등장해 시뻘연 연기와 함께 안무와 그림자극을 선보인다.

만들어냈다. 소리꾼 역시 단순히 가창자의 역할에서 벗어나 역동적인 몸의 움직임과 사실적인 표정 연기 등 너름새를 극 전반에 활발하게 표현⁴⁰⁹⁾해 판소리의 연희적 요소를 더욱 비중 있게 부각하고 있다.

<사천가>에 나타난 판소리의 어법은 기초적으로 전통의 양식을 따르고 있지만 사실과 음악, 무대 연출 등에 있어 다양한 실험을 모색했고 관객들은 이러한 시도에 뜨거운 찬사를 보냈다. 특히 그의 창작판소리는 ‘얼터너티브 문화(alternative culture)’에 익숙한 현대 관객들에 의해 향유되었다고 할 수 있다.⁴¹⁰⁾ 1990년대부터 2000년대 대중문화의 새로운 조류 중 하나인 얼터너티브 문화는 주류를 대체하는 ‘대안 문화’를 뜻하며 주로 장르의 모호한 경향(movement) 혹은 기성 예술에 대한 반발적 태도 등을 의미할 때 사용한다.⁴¹¹⁾ 탈경계적 음악 형식을 추구하고 사회비판적 태도를 수용했다는 점에서 이자람의 창작판소리들은 얼터너티브 조류와도 맞닿아 있다고 할 수 있다.

이자람이 무대 예술을 본격화하는 1990년대 중후반 이후부터 2000년대는 사회전반에 냉전체제가 무너지고 경제적으로는 자본주의 세계화가 가속화된 시기다.⁴¹²⁾ 문화계에도 이러한 분위기들이 감지되었는데 특히 전통예술 분야에서 실험적인 장르 결합이 시도될 뿐 아니라 문화상호주의론에 입각해 예술의 세계화가 촉발되었다. 이 시기 많은 전통예술 창작자들은 대중음악과 클래식, 재즈 등과의 크로스오버를 시도했고 일부는 대중적으로 관객들에게 많은 인기를 얻었다.⁴¹³⁾

409) 시시각각 달라지는 표정의 변화는 너름새의 세밀함을 나타내는 척도이다. 예를 들어 웃는 표정만을 놓고 비교해보면 달콤한 사랑에 빠진 순덕의 미소, 아양을 떠는 나예빠의 미소, 순덕의 돈을 가로챈 견식 모친의 간교한 웃음, 변사장의 음흉하고 능글맞은 웃음 등 다양한 기쁨의 감정선을 섬세하게 표현하고 있다.

410) 김성수, 「얼터너티브 음악 - 장르의 모호함과 비트 제너레이션」, 『한국산학기술학회 논문지』 14(9), 한국산학기술학회, 2013, 4212~4213면.

411) 주로 1990년대 이후 전 세계 폭발적인 인기를 얻었던 너바나, 펄잼, 알이엠 등의 록 음악을 ‘얼터너티브 록’이라고 지칭했던 이유도 당시 메인스트림 록 음악인 헤비메탈 음악의 대안으로 인식되었기 때문이다. 얼터너티브 록은 헤비메탈처럼 화려한 고음과 현란한 기타 연주, 쇼맨십 등 외피적 특성을 지양하는 대신에 사회비판적이며 지적인 가사, 단순하고 실험적인 음향으로 반문화(反문화, Counter Culture)적인 성향을 추구한다(「얼터너티브 록」, 『나무위키』.).

412) 백현미, 「1990년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국극예술연구』 제25집, 한국극예술학회, 2007, 166~167면.

<사천가>는 2000년대 여타 문화상품과 다른없이 쌍방향으로 소비되고 확산되었다. 특히 공연 종료 후에도 소셜미디어를 매개로 여전히 관객들과 활발한 소통을 이어가는 중으로 유튜브에 다수의 공연 하이라이트 동영상을 게재해 관객들이 언제든지 작품을 감상하고 공유할 수 있다. <사천가>에 대한 관객들의 반응이 확산되자 포털 사이트 네이버에서는 이자람의 창작판소리 단독을 온라인 매거진 채널을 운영하고 있다. 이는 단순히 공연 동영상의 ‘다시보기’ 차원이 아니라 관객들과의 소통을 지향하는 렉처 콘서트의 형식을 띄고 있다.⁴¹⁴⁾ 여기에서는 <사천가>의 주요 장면만을 선별해 토막소리 형태로 공연하고 있는데 이자람이 무대와 가수, 밴드 소개, 작품의 창작 배경 등에 대해 직접 해설을 곁들이며 관객들과의 대화를 시도하고 있다. 관객들은 해당 동영상에 직접 댓글로 감상평과 느낀 점들을 남겨 서로 간의 의견을 공유하고 있다.



그림 32. 소셜미디어 채널에서 운영되고 있는 <사천가>

<사천가>의 성공에 기반해 전통음악을 현대적으로 재창조하는 나름

413) 이 시기 인기를 얻은 국악 크로스오버 예술가로는 피아니스트 양방언, 국악 작곡가 겸 지휘자인 원일, 퓨전 그룹인 두 번째 달, 시나위 앙상블, 그림, 바이날로그 등이 대표적이다.

414) 현재 네이버 온라인 매거진 채널에는 총 5개의 클립 비디오가 게재되어 있고 1만~2만 뷰의 조회수를 기록하고 있다.

의 경험과 노하우를 터득한 이자람은 <억척가>(2009년), <이방인의 노래>(2012년), <추물/살인>(2015년), <여보세요>(2016년) 등을 연달아 발표했고 대부분의 공연은 전석 매진의 흥행을 이어갔다. 일련의 이자람 창작판소리 작품들은 단지 상업적 성과뿐 아니라 평론과 언론에서의 호평도 뒷받침됨에 따라 작품성까지 인정받았는데 이는 <사천가>의 성공 공식을 반복 재현한 결과였다. 외부 자원을 사설로 활용해 판소리적 상상력을 더했고 협업을 통한 음악 반주와 현대식 무대 연출은 이자람 고유의 판소리 방식으로 자리 잡게 되었다.

결국 소비적 측면에서 <사천가>의 가장 커다란 성과는 과감한 예술적 도전을 감행함으로써 일반 대중 관객을 확보하고 판소리 저변을 대폭 확장했다는 것에 있다. 진지하고 무거운 주제의식과 짧은 감각의 유희성이 돋보이는 각색, 전통판소리의 가창 방식과 신명나는 록 밴드의 결합, 너름새의 확장과 현대적 무대 연출 등은 과거 창작판소리에서 시도하지 않은 이질적인 요소 간의 혼합이었고 이는 현대 관객들의 대중문화의 코드에 부합한 것이다.

그러나 이러한 성취의 상당 부분은 브레히트 원작이 가진 힘에 기댄 것으로 간주된다. 서사구조의 대부분은 원작의 내용과 골격을 거의 수용했기 때문에 창작이라는 측면에서는 다소 안일한 접근이라는 의견이 제시될 수 있다. 또한 음악적으로도 전통 이외의 요소를 다수 혼합함으로써 창작판소리의 장르적 범위가 어느 정도까지의 혼용될 수 있는지 고민이 필요하겠다. 일반 대중이나 관객 확장을 정당화하기 위해 창작판소리가 뮤지컬이나 대중적 음악 요소를 무차별하게 받아들인다면 판소리 예술이라는 갖는 고유의 가치가 희석되거나 변질될 수 있기 때문이다.

3. 소결

예술과 사회라는 테두리 안에서 창작판소리를 보다 풍부하고 심도 깊게 이해하기 위해 1970년부터 2000년대까지 각 시대와 예술가 계보를 대표하는 소리꾼들의 창작판소리 작품을 텍스트와 콘텍스트로 나누어 살펴 보았다. 텍스트는 작품의 사실과 음악 텍스트를 동시에 다루었고, 이는 다시 작품을 에워싸고 있는 사회적 정황을 한 콘텍스트의 측면에서 조망해 보았다.

소리꾼들의 작품에 대한 텍스트와 콘텍스트는 서로 분리될 수 없는 상호 연관성을 나타냈고 이는 다음과 같은 함의로 요약 정리할 수 있다.

먼저 사실과 음악에는 각기 다른 발자취를 걸어온 소리꾼들의 독특한 예술적 정체성과 세계관이 반영되었고 이를 소비하는 관객들은 능동적인 해석과 취향에 따라 작품을 선택적으로 향유했다.

박동진은 다른 주류 명창들과 달리 전통의 영역에서 예술적 명성을 확고히 다지는데 머무르지 않고 미지의 예술세계를 개척해 나가고자 했다. <충무공 이순신>은 1960~70년대 정부가 국가발전을 위한 정신적 사상으로 민족주의를 강조하고 이를 실천하기 위해 충무공 현양사업을 대대적으로 추진하는 분위기 속에서 창작되었다. 작품은 민족 영웅의 일대기를 엄숙하게 되짚고 극도로 고도화된 표현 양식으로 구현해 냄으로써 진지한 판소리 애호가들 중심으로 소비되었다. 관객들은 탁월한 성음을 감상하면서 민족 영웅에 대한 뿌듯한 자긍심을 경험할 수 있었다. 그러나 지나치게 긴 연행시간과 계몽성 등으로 인해 판소리 특유의 연회성과 재미가 희석되었고 대중들이 지속 소비하는 데에는 한계를 보였다.

임진택은 지식인 출신의 비가비로 철저히 외부자의 입장에서 판소리 소멸의 원인을 객관적으로 파악했고 과감한 도전의식과 혁신을 통해 새로운 판소리의 길을 모색하고자 했다. 그는 1980~90년대 당시 유신체제 상황 속에서 판소리가 대중들의 현실적 삶과 고민 등을 대변해야 한다고 판단했다. <뚝바다>는 사회지도층의 무비판적 친일 행각을 풍자하고, <오월 광주>는 군부정권의 폭력적 행위에 대한 진실을 폭로하여 대중들

이 사회적 현실을 직면하고 올바른 역사관을 자각하게 하고자 했다. 임진택의 판소리는 정식 극장이 아닌 다양한 노동현장, 생활현장에서 무대를 펼쳤고 시대저항과 사회변혁에 동참하는 지식인층과 대학생들을 사이에서 높은 인기를 얻었다. 반면 그의 작품들은 판소리의 전통적 특질을 중시하는 관객들에게 그다지 호응을 얻지 못했고 최근까지 반복적인 향유가 지속되진 못했다. 이는 걱정토로식의 메시지와 정치적 목적의식이 강조되어 현대 관객들의 미적 취향에는 부합하지 않았기 때문이다.

극단 배우 출신으로 또랑광대 콘테스트를 통해 판소리 경력을 쌓기 시작한 김명자는 자신의 부족한 성음 기량을 참신한 기획력과 창작 역량으로 극복해 나가면서 독자적인 작품세계를 펼쳤다. <슈퍼덱 씨름대회 출전기>는 재기 넘치는 주인공 슈퍼덱이 김치냉장고 경품을 차지하기 위해 씨름대회에 출전해 좌충우돌 에피소드를 벌이는 내용이다. 이 작품은 시공간의 구애 없이 다양한 연행공간에서 해학적 사설과 경쾌한 가락이 결합된 친숙한 판소리로 현장 관객과 함께 호흡하는 무대를 펼쳤다. 그러나 성음보다는 골계미에 편중된 재담, 짧은 연행시간 등의 이유로 예술적 완성도 측면에서 아쉬움이 지적되기도 했다.

이자람은 록음악과 창극, 뮤지컬 등 다양한 공연 장르를 두루 섭렵하였고 이를 통해 축적한 경험과 노하우를 판소리에 혼합시켜 자신만의 특색 있는 창작 세계를 탄생시켰다. 이는 2000년대 들어 다양하고 이질적인 예술 간의 실험적 결합을 촉발시킨 문화상호주의를 배경으로 가능한 시도였다. 그는 브레히트의 <사천의 선인>을 모티브로 한 <사천가>를 통해 한국의 자본주의와 실용주의의 민낯을 드러내는 사회비판적 주제의식을 드러내었다. 공공 및 민간극장을 안정적 후원자로 끌어들이고 독자적인 오락성, 색다른 체험 요소를 강조함으로써 일반 대중 관객들에게 열렬한 관심과 지지를 얻었다. 극장 무대뿐 아니라 소셜미디어를 통해 관객과의 활발한 소통도 추구하는 데에도 성공했다. 그러나 <사천가>의 대중적 성취는 탁월한 원작의 힘에 기댄 것으로 온전히 이자람의 예술로 이해하기는 어렵다. 또한 창작판소리가 현대적 에토스를 수용하기 위해 이질적 요소를 어느 정도까지 수용할 수 있는지에 대한 고민도 필요한

대목이다.

한편 텍스춰의 경우 사설과 음악은 서로 다른 방식으로 콘텍스트를 반영했다. 사설은 당대의 대중들이 흥미를 갖고 공감할 만한 이야기와 주제의식을 초점화하는 반면 음악은 사설이 지닌 내용을 다양한 표현 기법과 음률적 조합으로 구사하는 데 관심을 둔다. 사설과 음악이 효과적으로 직조될 때 대중들의 감흥을 불러일으킬 수 있는데 네 명의 소리꾼이 취한 텍스춰의 직조 방식 공통점이 존재한다. 세 작품 모두 판소리의 기본적 전제가 되는 문법을 상당 부분 수용했고 관객들 역시 시대가 변해도 판소리의 전통을 수긍했다는 점이다. 구체적으로 창과 아나리의 반복은 절대 불변의 원칙으로 고수하면서 부분의 독자성과 장면의 극대화 등의 이면의 원리를 충실하게 따르고자 노력했다. 판소리의 서사 구성의 특징인 긴장과 이완을 반복하고 서술자가 자유롭게 개입하여 시점을 조절하는 점도 유사한 맥락으로 해석할 수 있다.

마지막으로 네 명의 소리꾼의 텍스춰에 드러난 인물들이 현대에 이를수록 소비자와 더욱 가깝게 그려졌고 이는 곧 관객의 밀착된 호응으로 이어졌다. 박동진의 <충무공 이순신>이 다루는 인물은 완전무결한 민족 영웅으로 관객들이 범접할 수 없는 신비한 영역에 속한다. 임진택의 <오월 광주>에서는 우리와 유사한 시민들이 등장하지만 이들은 5·18 민주 운동이라는 특수한 역사적 상황에 처한 인물들로 일반 대중들의 삶과는 어느 정도 거리감이 존재한다. 반면 김명자의 <슈퍼덱 씨름대회 출전기>에 나오는 슈퍼덱과 이자람의 <사천가>에 나오는 순덕은 현대인들이 일상 속에서 쉽게 마주할 수 있고 관객들 스스로가 동일시하기 쉬운 인물로 그려지고 있다. 관객의 반응은 후대 작품에 이를수록 더 높은 대중적 호감을 보였는데 이는 텍스춰의 등장인물들과 청중이 느끼는 심리적 거리감이 가까울수록 관객의 공감과 몰입감이 높다는 것을 시사한다.

4. 결론

창작판소리가 전통예술의 한 장르로 자리매김하고 있고 이에 대한 논의가 늘고 있지만 아직까지 창작판소리에 대한 연구는 미흡하다. 이 글은 창작판소리 연구가 활성화되기를 기대하며 동시에 사회적 요소와 함께 이해되어야 한다는 당위적 목표를 가지고 출발되었다. 창작판소리는 내용과 형식에 있어 현실의 모습을 충실하게 반영해 짧은 시간동안 역동적으로 변해왔기 때문에 예술사회학적 연구 방법은 텍스트에만 의존하는 분석을 지양하고 시대적 의미를 합류시킴으로써 창작판소리에 대한 시야를 넓히는 역할에 기여한다.

본고는 창작판소리가 두 가지 측면에서 예술사회학적 접근을 통해 적절하게 파악될 수 있다는 사실을 확인했다.

하나는 창작판소리의 변화과정이 생산자와 소비자, 예술과 사회 간의 상호역동적인 관계를 통해 이루어졌다는 점이다. 시장의 실패 이후 생산자로서 판소리 소리꾼은 전통예술계와의 간극을 형성하는 대신 관객과의 거리를 밀착시켰다. 소리꾼은 잃어버린 관객을 되찾고 이들의 요구를 흡수하기 위해 명창이라는 정체성을 벗어 던지고, 수평적 협력에 기반해 새로운 예술계를 형성해 나갔다. 관객 역시 당대의 관심사를 반영하고 현대적 취향에 부합하는 작품에 대해서 열띤 지지와 호응을 보였다. 관객은 공연을 완성하는 주인공이지만 이제까지 단순히 전통에 무관심하거나 수동적으로 받아들이는 청중으로만 인식되어 왔다. 작품에 대한 관객의 선택적 수용, 경험재적 특성을 고려한 온·오프라인 접점 활용 등을 통해 관객 모색이 이루어질 수 있음을 증명함으로써 향후 창작판소리가 나아가야 할 방향을 파악하는 계기가 되었다. 이때 국가는 판소리의 생산과 수용을 매개하는 핵심 변수로 작용하는데 기관사가 되어 이 둘 사이를 제어하거나 후원자·촉진자가 되어 촉매제 역할을 하는 것으로 드러났다.

또 다른 하나는 창작판소리 작품 분석을 통해 예술과 사회 간의 실체적 관계를 포착했다. 창작판소리 발전시기 중 탐색기(1960~1970년대),

도약기(1980~1990년대), 부흥기(2000년대 이후)에 해당하는 세 소리꾼의 작품 세계는 당대 사회와의 상호침투적인 관련성이 발견되었고 이는 관객들의 반응에도 영향을 미쳤다. 주류 명창과 활동 궤적을 달리한 ‘박동진’은 전통문화 보호와 호국·충효가 중시되는 사회 배경 하에서 국민 영웅을 추앙하는 전승오가 지향적 창작판소리를 통해 진지한 애호가들에게 향유되었다. 철저히 외부자의 시각에서 고급예술로 박제화된 판소리를 비판해 온 비가비 ‘임진택’은 당대의 현실 고민과 민중의 저항의식을 담은 이야기를 사실적으로 그려냄으로써 당대의 대학생들과 지식인층 사이에서 높은 호응을 얻었다. 현장감 있는 소리판을 구현하는 또랑광대 ‘김명자’는 평범한 현대인의 일상사를 반영한 단순하고 친숙한 판소리를 통해 가벼운 여흥을 즐기려는 소시민 관객층의 공감을 자아냈다. 엘리트 소리꾼 겸 록밴드 보컬로 활동 중인 ‘이자람’은 집단창작·공동제작의 힘을 빌려 브레히트의 서사극을 현대적 골계미로 재해석해 일반 대중을 대상으로 상업적 흥행을 이끌어 냈다.

소리꾼들의 개별 작품을 분석함에 있어서는 <창작판소리>의 문학적 텍스트와 음악적 텍스트를 동시에 주목하였다. 문학 텍스트는 주로 내용과 주제의식 측면에서, 음악은 예술적 표현양식과 형식 측면에서 예술사회학과 깊은 상응관계를 나타낸다. 따라서 본 연구는 사설과 음악을 균형 있게 분석하고자 했다. 판소리는 문학과 음악이 결합한 예술임에도 불구하고 종래 창작판소리에 관한 음악 텍스트의 분석이 특히나 척박한 실정이었기 때문에 본 연구가 창작판소리 음악 분야에 있어 관심의 시작이 되었으면 하는 소박한 바람이다.

창작판소리는 여전히 다양한 실험과 모험이 진행되고 있다. 분석 대상이 된 작품들은 비교적 근래에 발표되어 이에 대한 해석은 여러모로 조심스럽다. 그리고 연구 결과 역시 절대적인 것은 아니다. 다만 창작판소리에 대한 의문을 예술과 사회라는 테두리 안에서 풀어보았고, 그 가능성을 조금이나마 탐색해 보았다는 데서 의의를 찾을 수 있겠다. 창작판소리가 우리들의 현재진행형 이야기를 담지하고 있다는 점에서 앞으로도 예술사회학적 접근을 통해 폭 넓은 의미를 발견할 수 있을 것으로 기

대된다.

아울러 본 연구를 진행함에 있어서 몇 가지 한계점이 노정되었고 이를 성찰해 보고자 한다. II장에서는 창작판소리의 발전과정을 생산과 수용으로 접근하였는데 이때 예술사회학이라는 학문의 특징상 발생하는 비판은 겸허하게 감수할 수밖에 없다. 필립 스미스는 생산과 수용 연구에서는 “예술이 사회 하부구조의 부산물에 지나지 않는 것처럼 보인다.”며 예술의 생산이 소비자 요구, 기술의 진보 등 외적 요소들을 준거로 설명되는 경향이 있어 문화의 자율성을 위협한다고 지적한다.⁴¹⁵⁾ 빅토리아 알렉산더는 예술사회학이 “예술, 창작자, 소비자, 사회라는 추상적 범주를 체험에 따라 각각 분리된 범주로 단순화한 것은 결함을 지닌다.”라고 하며 비판하고 있다.⁴¹⁶⁾ 또한 예술사회학의 궁극적 목적은 예술을 폭넓게 이해하려는 것임에도 불구하고 사회적 맥락을 병행함으로써 오히려 ‘예술’ 자체에 대한 중요성을 간과할 소지가 존재한다. 그러나 작품을 해석하는 방법은 다양하게 열려있기 때문에 예술사회학에 대한 반론의 여지는 오히려 창작판소리를 폭 넓게 이해하기 위한 논점 확대의 계기로 삼을 수 있을 것이다.

III장에서는 특정 작품을 대상으로 해당 시기를 연결하여 해석하려는 오류가 잠재되어 있다. 나름의 논리와 기준을 가지고 작품을 선정했음에도 불구하고 네 명의 소리꾼과 이들의 대표작을 분석해 당시의 시대상 전체와 연계하는 것은 다소 한계가 있다. 추후 창작판소리가 하나의 예술 장르로서 주목받으며 극적인 도약이 이루어졌던 1980년대, 혹은 또랑광대 중심으로 창작품이 활발하게 증가한 2000년대 이후 등 시점을 한정하여 당대의 작품들을 연구하거나 임진택, 이자람 등 다수의 작품을 남긴 한 명의 소리꾼을 선별해 창작 세계의 연대기적 흐름을 예술사회학의 자장 안에서 조망하는 노력도 요구된다. 즉 시기와 작품 수 등의 기준을 다양하게 설정해 본 연구의 내용을 확장할 수 있을 것이다.

방법론적으로는 예술사회학이 지닌 포괄적 접근을 강조함에 따라 하나의 학문 영역에서 다루는 접근에 비해 깊이 있는 탐구가 부족하다. 이

415) Philip Smith(2008), 앞의 책, 300~301면.

416) Victoria D. Alexander(2003), 앞의 책, 550~551면.

를테면 인문학의 시각에서는 사실과 서사구조에 대한 심층적 이해, 사회학의 입장에서는 사회학 개념을 입증하는 객관적·과학적 분석, 음악학으로서는 장면별 상세한 텍스트 분석 등에 곳곳에서 아쉬운 측면이 존재한다. 다만 개별 학문적 입장에서 바라보는 결핍된 부분은 각자의 장점을 취합해 총체적인 시각을 확보하기 위한 명분으로 변명해 본다.

본고는 창작판소리의 미래 발전방향에 대한 의견을 제안하며 연구를 마무리하고자 한다. 기존 연구에서 창작판소리의 발전 방향은 주로 젊은 소리꾼들에 대한 촉구와 요청사항에 집중되어 있었다. 창작 작업의 고도화와 예술가 개인의 훈련 등을 통해 창작판소리의 발전을 도모하자는 입장들이다. 다만 필자는 창작판소리의 발전은 예술가 개인의 노력에서 머무는 게 아니라 다양한 주체들이 힘을 모아야 한다고 생각한다. 따라서 제언 역시 전반부에서 연구의 틀거리로 제안했던 문화의 다이아몬드라는 관점을 다시 활용하려고 한다. 이 모형의 본래 취지를 반영해 예술가와 소비자, 유통(분배), 사회 등의 네 개 분야로 구분해 창작판소리의 발전 방안에 관한 소견을 간략히 제시해 보고자 한다.

첫 번째, ‘예술 생산자’로서의 소리꾼은 현재의 시대정신을 반영하되 새롭고 참신한 이야기의 발굴에 힘써야겠다. 판소리에 적합한 이야기를 탐색하는 방법은 여러 가지다. 일상생활의 소소한 일들부터 당대의 사회적 문제까지 제한 없는 범위에서 이야기를 선택하되 무엇보다 소리꾼에 관심사에 부합하는 소재 거리를 찾는 게 우선일 것이다. 창작을 준비하는 기간이 짧게는 6개월에서 길게는 수년이 소요되는 만큼 자신의 관심과 맞지 않는 소재는 지속적인 창작 작업으로 이끌어 완성하기 어렵다. 기존의 전통 설화나 역사적 사건을 소재로 검토하거나 과거에 발표된 창작판소리 사설을 확장하여 재창조하고 과거 창작 사례를 참조해 외부 자원과 공동 창작을 활용하는 방안도 효과적일 것이다.

음악적인 부분에서는 전통판소리 고유의 어법과 미학적 질서를 참고하고 이를 자신의 개성에 맞게 활용하는 노하우를 터득해야겠다. 전통과 현대의 조화로운 연계는 판소리 고유의 문법이 전제되지 않은 상태에서는 불가능하다. 사실과 장면의 분위기에 어울리는 장단과 악조, 선율과

목구성 등을 다양하게 짜보고 가장 적합한 음률적 전개를 결합시켜야겠다. 이때 비장과 골계, 한과 흥의 조화, 부부의 독자성, 장면의 극대화 등 판소리의 기본이 되는 고유 미학들을 의식적으로 고려함으로써 창작의 완성도를 높일 수 있다.

두 번째 ‘소비자’의 측면에서는 판소리가 어렵고 지루하다는 선입견에서 벗어나려는 관객의 자구적 노력이 절실하다. 현대 관객들 중 일부는 판소리 등 전통예술이라 하면 관람 자체를 회피하려는 경향이 있다. 다만 관객의 의식적인 노력을 통해 판소리를 향유하게 하는 데에는 현실적 한계가 있다. 한국 사람이라면 당연히 전통예술을 감상해야 한다는 ‘머리부터 들여놓기(DIFT)’식 요구보다는 전통의 색깔이 적은 공연예술부터 차근차근 접근하게 하는 이른바 ‘문간에 발들이기(FITD)’식 전략이 효과적일 것이다.⁴¹⁷⁾ 장기적으로 판소리 관객을 확장하기 위해서는 전통예술의 체험과 교육이 필요하다. 최근 공공 극장에서 어린이를 대상으로 하는 판소리 교육은 잠재적 관객으로서 어린이들의 심미안을 키울 뿐 아니라 미래의 전통 예술가를 육성하는 발판으로도 삼을 수 있을 것이다.

세 번째 ‘유통·분배’ 측면에서는 온·오프라인 공간을 통해 판소리가 관객과 만나는 접점을 극대화할 필요가 있겠다. 과거 젊은 소리꾼들이 중심이 되어 인사동에서 거리소리판을 벌였던 것처럼 다양한 거리공연에서 판을 벌여 관중들과 만나는 방법이 가능할 것이다. 소리꾼들은 이색적인 테마와 콘셉트의 버스킹 공연을 펼쳐 관객들에게 판소리를 소개하고 자신의 이름을 널리 알릴 수 있는 기회로 활용할 수 있겠다. 더 나아가 유네스코 인류 무형문화유산의 위상에 걸 맞는 ‘판소리 전용극장’ 혹은 ‘창극 전용극장’에 대한 건립도 적극적으로 검토되어야 하겠다.

더불어 디지털 공간에서 판소리와 관객이 만나는 방식도 확대되고 있다. 현재 일부 창작판소리가 유튜브와 팟캐스트 등 소셜미디어를 중심으로 소개되고 있는데 저비용 고효율의 디지털 미디어가 다양화되고 콘텐츠 간 융복합이 확산됨에 따라 향후 디지털 네이티브 관객을 겨냥한 접

417) Chan, Annie Cheuk-ying & Au, Terry Kit-fong, Getting children to do more academic work: Foot-in-the-door versus door-in-the-face. *Teaching and Teacher Education*, 27(6), 2011, p. 982-985.

점 모색이 필요하겠다.

네 번째 ‘사회’ 측면에서는 ‘정부와 기업’을 상대로 판소리 예술에 대한 각별한 관심과 지원을 당부할 수 있겠다. 정부는 지원을 하되 간섭을 배제하는 ‘팔길이 원칙(arm’s length principle)’을 철저히 준수할 필요가 있겠다. 한국의 문화예술정책은 제도적으로 문화예술위원회와 지방자치단체의 문화재단 등에서 외부 전문가 패널 평가를 통해 지원을 결정하는 선진화된 시스템을 보유하고 있다. 그러나 비공개로 이루어지는 심사 과정에서 자칫 정치 세력 등의 입김을 통해 특정 단체에 대한 배제 혹은 몰아주기 등의 파행의 가능성이 있다. 향후 간접지원 제도의 본래 취지를 고려해 예술의 자율성을 담보하는 노력이 필요하겠다.

민간 기업은 메세나 활동을 통해 대중의 관심을 높이고 문화기업으로서의 품격을 높일 수 있다. 정부 재정만으로 해결이 어려운 전통예술 분야의 사각지대를 발굴해 다양한 지원이 가능하다. 그간 판소리에 대한 민간의 사회공헌활동은 예술단체 지원이 대부분이었지만 향후에는 다양한 소리꾼들을 대상으로, 무대 공연과 연습실 지원, 창작기회 등 다양한 지원방식이 고려되어야 할 것이다.

지금까지 예술사회학의 논의의 주요 주체가 되는 예술가, 관객, 유통, 사회 등 네 가지 측면에서 창작판소리의 발전과정에 대한 짧은 아이디어를 제안했다. 본 연구를 마중물 삼아 창작판소리에 관한 후속연구가 이어지고 다방면의 지식이 축적된 후 창작판소리가 나아가야 할 방향과 선결과제 등을 주제로 보다 건설적인 예술사회학 관점의 연구가 수행되길 기대한다.

참 고 문 헌

1차 자료

공연 동영상

이자람 <사천가>, 국립극장, 2012.7.7.

임진택 <오월 광주>, 조계사 전통문화예술회관, 2015.5.18.

음반

『김일구 적벽가 CD』, 악당이반, 2009.

『또랑광대 우리소리 CD』, 악당이반, 2006.

『박동진 예수전 CD』, 지구레코드, 2006.

『임진택 뚝바다 CD』, 서울음반, 1994.

『임진택 오월 광주 CD』, 로엔, 1994.

대본

「박동진 <충무공 이순신> 대본」, 강윤정 채록, 『공연문화연구』 제24권, 한국공연문화학회, 2012.

「임진택 <오월 광주>, <뚝바다> 대본」, 판소리학회 편집부, 『판소리연구』 제39권, 판소리학회, 2015.

「이자람 <사천가> 대본」, 『예술의전당 공연 팜플렛』, 2010.

자료

사전: 『네이버 문화원형백과』 『두산백과』 『위키피디아』 『한국민족문화대백과사전』

잡지: 『경향신문』 『광주일보』 『국민일보』 『기독신문』 『동아일보』 『매일경제』 『세계일보』 『중앙일보』 『전북일보』 『프레시안』 『한겨레』

2차 자료

국내 논저

단행본

- 국립국악원, 『전통 창작음악의 회고와 전망』, 2001.
- 김기형·김대행·김종철·김현주·박일용, 『한국의 판소리문화』, 박이정, 2003.
- 김명자·최미란, 『슈퍼덱 씨름 대회 출전기』, 한겨레아이들, 2014.
- 김종철, 『판소리사 연구』, 역사비평사, 2002.
- 김현주, 『판소리 소설을 읽으면 풍속화를 보다』, 보고사, 2013.
- , 『연행으로서의 판소리』, 보고사, 2011.
- 김혜정, 『판소리 음악론』, 민속원, 2009.
- 문화체육관광부, 『공연·전통예술분야 경연대회 2011년도 정부시상 지원 운영계획』, 2011.
- , 『2015 예술인 실태조사』, 2016.
- 문화관광부·예술경영지원센터, 『2007 공연예술실태조사』, 2008.
- 박 황, 『창극사연구』, 백록출판사, 1976.
- , 『판소리소사』, 신구문화사, 1974.
- , 『판소리 200년사』, 사사연, 1987.
- 백육인, 『인터넷 빨간책』, 휴머니스트, 2015.
- 송언·김세현, 『우리 소리는 좋은 것이여-큰 소리꾼 박동진』, 우리교육, 2007.
- 용호성, 『예술경영』, 김영사, 2010.
- 유민영, 『근대한국공연예술자료집 1』, 단대출판부, 1984.
- , 『한국근대극장 변천사』, 태학사, 1984.
- 이성천, 『한국 전통음악 형성론』, 홍기원, 2004.
- 이자람, 『사천가 대본』, 2010.
- 이재희·이미혜, 『예술의 역사: 경제적 접근』, 경성대학교 출판부, 2010.
- 윤중강, 『창작에 희망을 걸다』, 민속원, 2015.
- 임진택, 『민중연회의 창조』, 창작과 비평사, 1990.
- 조동일, 『한국문학통사』 3, 1989.

정노식, 정병헌 교주, 『조선창극사』, 태학사, 2015.
 최동현, 『판소리 길라잡이』, 민속원, 2009.
 ———, 『판소리란 무엇인가』, 에디터, 1994.
 한국문화예술진흥원, 『문화예술진흥백서 1981~1985』, 1985.
 한승원, 『사랑아, 피를 토하라』, 박하, 2014.

논문

강신구, 「신재효 창작판소리 연구」, 동아대학교 석사학위논문, 1979.
 ———, 「박동진 명창과 창작판소리」, 『판소리연구』 32, 판소리학회, 2011.
 광동근 외 3인, 『타루, 지금 우리를 노래하다: 국악뮤지컬집단 타루 7년간의 기록』 예니, 2008.
 권도희, 「전통음악과 관련된 창작곡의 무대화 상황」, 『오래된 예술 새로운 무대』, 민속원, 2008.
 김기형, 「또랑광대의 성격과 현대적 변모」, 『판소리연구』 제18집, 판소리학회, 2004.
 ———, 「비가비 광대의 존재 양상과 판소리사적 의의」, 『한국민속학』 33, 한국민속학회, 2001.
 ———, 「원로예술인에게 듣는다-박동진의 소리세계」, 『월간문화예술』 5월호, 한국문화예술위원회, 2001.
 ———, 「우리 시대의 진정한 소리꾼, 박동진의 소리의 세계」, 『월간 문화예술』, 2001년.
 ———, 「판소리 명창 박동실의 의식지향과 현대 판소리사에 끼친 영향」, 『판소리연구』 13, 판소리학회, 2002.
 ———, 「판소리 명창 박동진의 예술세계와 현대 판소리사적 위치」, 『어문논집』 37, 민족어문학회, 1998.
 ———, 「창작판소리의 사적 전개와 요청적 과제」, 『구비문학연구』 18, 한국구비문학학회, 2004.
 ———, 「창작판소리의 사적 전개와 요청적 과제」, 『판소리학회 제43차

- 학술발표회요지』, 2003.
- 김문환, 「활력있는 문화생활」, 『문화정책논총』 5, 한국문화관광연구원, 1993.
- 김산호, 「전통과 창작의 사이에서-이자람의 사천가-」, 『국립국악원 논문집』 26, 국립국악원, 2012.
- 김선형, 「브레히트 서사극의 한국적 변용」, 『독일어 문학』 67, 한국독일어문학회, 2014.
- 김성수, 「얼터너티브 음악 - 장르의 모호함과 비트 제너레이션」, 『한국산학기술학회 논문지』 14(9), 한국산학기술학회, 2013.
- 김병국, 「구비서사시로서 본 판소리 사설의 구성방식」, 『한국학보』 8, 일지사, 1982.
- 김 연, 「창작판소리 발전과정 연구」, 『판소리연구』 제24집, 판소리학회, 2007.
- 김익두, 「한국 전통 공연예술 상에서 본 판소리의 공연예술적 특징」, 『한국극예술연구』 16, 한국극예술학회, 2002.
- 김은희, 『고등학교학생들의 교과에 대한 선호도 및 원인 조사 - 음악교과를 중심으로』, 이화여자대학교 석사학위 논문, 1982.
- 김재홍, 「김지하 특집: 「황토」에서 「별발…」까지 작품론 I: 반역의 정신과 인간해방의 사상」, 『작가세계』 가을호, 1989.
- , 「한국근대서사시의 역사적 대응력」, 『문예중앙』 가을호, 1985.
- 김종철, 「김지하 판소리 사설의 형식과 문체」, 『판소리학회 제26차 학술대회 발제문』, 2009.
- , 「실전 판소리의 종합적 연구: 판소리사의 전개와 관련하여」, 『판소리연구』 3, 판소리학회, 1992.
- 김진아, 「창작국악: 전통과 변환」, 『동양음악』 33권0호, 서울대학 동양음악연구소, 2015.
- 김 향, 「창작판소리의 문화콘텐츠로서의 현대적 의미」, 『판소리연구』 39, 판소리학회, 2015.
- 김현주, 「창작판소리 사설의 직조방식」, 『판소리연구』 17, 판소리학회,

2004.

- 박노현, 「극장의 탄생」, 『한국극예술연구』 19, 한국극예술학회, 2004.
- 박명립, 「근대화 프로젝트와 한국 민족주의」, 역사문제연구소 편, 『한국의 근대와 근대성 비판』, 역사비평사, 1996.
- 박소현, 「대학교, 국악 교육의 주요쟁점」, 『국악과교육』 28, 한국국악교육학회, 2009.
- 박홍주, 「전주한옥마을 살리기 전략으로서의 축제, 그리고 그 역할: 전주 산조예술제를 중심으로」, 『한국민속학』 54, 한국민속학회, 2011.
- 박진아, 「<스타대전 저그 초반러쉬 대목>을 통한 창작판소리의 가능성 고찰」, 『판소리연구』 21, 판소리학회, 2006.
- 백현미, 「1950·60년대 한국연극사의 전통 담론 연구」, 『한국연극학』 14(1), 한국연극학회, 2000.
- , 「1990년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국극예술연구』 25, 한국극예술학회, 2007.
- 부유진, 「임진택의 오월광주에 나타난 5·18 민주화운동의 형상화 방식」, 『호남문화연구』 55.
- 서대석, 「판소리와 敍事巫歌의 對比研究」, 『한국문화연구원 논총』 34, 이화여자대학교 한국문화연구원, 1979.
- 서유석, 「연회에서 예술로」, 『판소리연구』 32, 판소리학회, 2011.
- 서민수, 「문화예술 조직 비교 연구-음성서(音聲署)부터 특수법인, 사회적 기업까지」, 『문화정책논총』, 24, 한국문화관광연구원, 2010.
- 서우중, 『창작판소리 연구』, 인천대학교 석사학위논문, 2007.
- 성기련, 「유성기 음반을 통해 본 당대 판소리 향유층의 미의식」, 『판소리연구』 30, 판소리학회, 2010.
- , 「창작판소리 사적 전개와 요청적 과제에 대한 토론문」, 『판소리학회 제43차 학술발표회 요지』, 2003.
- 손순현, 『국악에 대한 중고등학교생들의 인식도 조사 연구』, 계명대학교 석사학위 논문, 1984.
- 송광성, 『김지하 담시 「똥바다」 연구』, 한남대학교 교육대학원, 2005.

- 송소라, 「박동진 창작판소리 <충무공 이순신>의 정서 지향과 역사서사물로서의 의미」, 『공연문화연구』 28, 한국공연문화학회, 2014.
- 송 언, 「우리시대 최후의 판소리 광대 박동진」, 『초등우리교육』 81, 1996.
- 송재익, 「판소리에서 더늠을 통한 이면의 구현 양상」, 『판소리연구』 41, 판소리학회, 2016.
- 송지원, 「21세기 한국음악사 분야의 연구 동향」, 『역사와현실』 100, 한국역사연구회, 2016, 411~412면.
- , 「조선시대 음악(인)과 후원」, 『한국의 예술지원사』, 미메시스, 2013.
- 송혜진, 「현대 창작국악의 문제를 되짚어 본다」, 『ARKO 문화예술』, 2001.
- 신동훈, 「창작판소리의 길과 <바리데기 바리공주>」, 『판소리연구』 30, 판소리학회, 2010.
- 양승국, 「역사극의 가능성과 존재 형식에 대한 소고」, 『한국극예술연구』 25, 한국극예술학회, 2007.
- 양종희, 『문화예술사회학』, 그린, 2005.
- 양효석, 「민간공연예술단체 공공지원정책의 현황과 개선과제」, 『예술경영연구』 17, 한국예술경영학회, 2010.
- 유건석, 『청소년들의 음악적 성향과 요구에 관한 조사연구』, 수원대학교 석사학위 논문, 1994.
- 유영대, 「전주대사습」, 『비교민속학』 13, 비교민속학회, 1996.
- , 「전주대사습놀이의 전통과 콘텐츠의 확장」, 『한국학연구』 37, 고려대학교 한국학연구소, 2011.
- , 「판소리 전승현황과 보존방안 - 중요무형문화재 지정현황을 중심으로-」, 『판소리연구』 36, 판소리학회, 2013.
- , 「20세기 창작판소리의 존재양상과 의미」, 『한국민속학』 39, 한국민속학회, 2004.
- 윤중강, 「판소리의 유쾌한 이단아, 대중에게 손 내밀다」, 『월간 문화예

- 술』 7월호, 한국문화예술위원회, 2003.
- 윤혜진, 「한국의 음악창작에 대한 작곡자의 창작 사고」, 『한국음악연구』 34, 한국국악학회, 2003.
- 이경미, 『또랑광대의 창작판소리 사설의 문체적 특징과 전통계승 - 김명자 作 <슈퍼덕 씨름대회 출전기>와 <슈퍼마징가 머느리>를 중심으로-』, 중앙대학교 교육대학원, 2008.
- 이규호, 「창작판소리의 음악 짜임새」, 『판소리연구』 17, 판소리학회, 2004.
- 이명진, 「연행 공간에 따른 판소리의 변화양상 연구」, 『민속연구』 29, 안동대학교 민속학연구소, 2014.
- 이보형, 「판소리 명창 박동진」, 『판소리연구』 제2집, 판소리학회, 1991.
- 이상섭, 「연극의 사회학적 양상 연구」, 『인문학논총』 28, 경성대학교 인문과학연구소, 2012.
- 이소영, 「국악의 대중화와 상업적 오리엔탈리즘」, 『낭만음악』 59, 낭만음악사, 2003.
- , 「창작국악의 비평적 논의를 위한 시론-창작국악 1세대 음악을 중심으로-」, 『낭만음악』 58, 낭만음악사, 2003.
- 이원현, 「바흐친의 이론을 통해 본 마당극 - 임진택의 <밥>과 <녹두꽃>을 중심으로」, 『한국연극학』 20, 한국연극학회, 2003.
- 이유진, 「동아방송(DBS) 판소리 녹음의 보존현황 및 활용 방안」, 『판소리연구』 38, 판소리학회, 2014.
- , 「창작판소리 <예수전> 연구」, 『판소리연구』 27, 판소리학회, 2009.
- 이인자, 『계열별 고교생의 기호교과와 그 원인조사 - 음악교과를 중심으로』, 숙명여자대학교 석사학위 논문, 1986.
- 이정원, 「임진택 창작판소리 <뚝바다>의 예술적 특징」, 『판소리연구』 44, 판소리학회, 2017.
- , 「임진택 창작판소리 <소리내력>의 예술적 특징」, 『국어국문학』 21, 국어국문학회, 2017.

- 이진오, 「<금수궁가>의 창작 배경과 패러디 전략」, 『판소리학회 제 83차 정기학술대회 자료집』, 판소리학회, 2017.
- 이주향, 「우리 시대의 광대 임진택, 그 신명의 인생」, 『철학과 현실』 62, 철학문화연구소, 2004.
- 이태화, 「20세기 초 협률사 관련 명칭과 그 개념」, 『판소리연구』 24, 2007.
- 임재해, 「‘굿모닝 Mr 퇴계’와 ‘판소리 퇴계’ 그리고 유교문화제(2)」, 『문화지킴이 임재해의 문화마당』, 2001.
- 장윤희, 「창작판소리의 변화양상과 판소리 세계화의 담론」, 『한국음악연구』 57, 한국국악학회, 2015.
- 전신재, 「판소리의 생소화 효과」, 『공연문화연구』 3, 한국공연문화학회, 2001.
- 전은진, 「어린이를 위한 창작판소리의 현황과 특징」, 『판소리연구』 25, 판소리학회, 2008.
- 정경숙, 「극사실주의의 관점에서 본 Pinter의 극」, 『현대영미어문학』 23, 현대영미어문학회, 2005.
- 정병현, 「명창 박동실의 선택과 판소리사적 의의」, 『한국민속학』 36, 한국민속학회, 2002.
- 정혜정, 「또랑광대 창작판소리의 특징」, 『어문논총』 19, 전남대학교 한국어문학연구소, 2008.
- 조동일, 「판소리 사설 재창조 점검」, 『판소리연구』 1, 판소리학회, 1989.
- 조용복, 『고교생의 음악기호에 관한 조사연구』, 경희대학교 석사학위 논문, 1992.
- 조세훈, 「판소리 명창의 사회적 공인화 과정에 관한 일 연구」, 『민족문화논총』 50, 영남대학교 민족문화연구소, 2012.
- 조춘화, 『창작판소리의 국어교육 활용 방안 연구 - 김명자 작 <슈퍼덱 씨름대회 출전기>를 대상으로-』, 전남대학교 교육대학원, 2011.
- 최동현, 「문화 변동과 판소리」, 『판소리연구』 31, 판소리학회, 2011.
- , 「20세기 전반기 판소리 향유층의 변동과 음악의 변화」, 『판소리

- 연구』 12, 판소리학회, 2011.
- 최승준, 「다중타악기(multiple-percussion)에 관한 연구」, 『음악논단』 8, 한양대학교 음악연구소, 1994.
- 최혜진, 「이 사람의 억척가를 통해 본 판소리 세계화」, 『스토리앤이미지텔링』 10, 스토리앤이미지텔링연구소, 2015.
- 최선헌, 「한국사회의 고급문화와 대중문화의 상징적 경계에 대한 예비적 고찰」, 『사회과학연구논총』 16, 이화여자대학교 이화사회과학원, 2006.
- 한 준 외 3인, 「한국 근대적 음악계의 형성과 분화」, 『문화와사회』 10, 한국문화사회학회, 2011.
- 황경숙, 「판소리 사설의 서사적 양상과 그 특성」, 『문창어문논집』 29, 1992.

국외 논저

단행본

- Albert B. Lord, *The Singer of Tales*(2nd ed.), MA: Harvard University Press, 2000.
- Alphons Silberman, 민은기 역, 『알폰스 질버만의 음악사회학』, 예술, 1997.
- Alphons Silberman, 이남복 역, 『연극사회학』, 현대미학사, 1996.
- Arnold Hauser, 백낙청·반성완·염무웅 역, 『문학과 예술의 사회사』, 창작과 비평사, 1999.
- Arnold Hauser, 황지우 역, 『예술사의 철학』, 돌베개, 1983.
- Charles Kadushin, *Networks and Circles in the Production of Culture, The Production of Culture*, edited by R. A. Peterson. Beverly Hills: Sage Publications, 1976.
- Charles M. Gray, *Turning on and tuning in: Media participation in the arts*, National Endowment for the Arts, 1995.

- Esti Sheinberg, *Irony, Satire, Parody, and the Grotesque in the Music of Shostakovich*, Aldershot: Ashgate, 2007.
- Erving Goffman, *Gender Advertisements*, Cambridge, MA: Harvard University press, 1979.
- Hans Abbing, 박세연 역, 『왜 예술가는 가난해야 할까: 예술경제의 패러독스』, 21세기북스, 2002.
- Harry Hillman Chartrand & Claire McCaughey(1989). The Arm's Length Principle and the Arts: An International Perspective - Past, Present, and Future, in Cummings, M. C. and Schuster, J. M. D.(eds), *Who's to Pay for the Arts? The International Search for Models*, New York: ACA Books.
- Herbert Gans, *Popular Culture and High Culture : An Analysis and Evaluation of Taste*. Basic Books, 1974.
- Howard S. Becker, *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Ian Watt, 전철민 역, 『소설의 발생』, 열린책들, 1988.
- Janet Wolff, 송호근 역, 『철학과 예술사회학』, 문학과 지성사, 1982.
- Janice A. Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, 1984.
- Joan Jeffri, Joseph Hoise & Roberts Greenblatt, The Artist Alone: Work Related, Human, and Social Service Needs - selected Findings, *Journal of Arts Management and Law*, 17(3).
- John Fiske, *Reading the Popular*, New York: Routledge, 1989.
- John W. Creswell, 조홍식 외 3인 역, 『질적 연구방법론 - 다섯 가지 접근』, 학지사, 2015.
- Marita Sturken & Lisa Cartwright, 윤태진·허현주·문경원 역, 『영상문화의 이해』, 커뮤니케이션북스, 2006.
- Mattew Arnold, *Culture and Anarchy*, London, Cambridge University, 1960.

- Max Weber, 이건용 역, 『음악사회학』, 민음사, 1993.
- Milton C. Albrecht, *The Sociology of Art and Literature: A Reader*, New York: Praeger, 1970.
- Niclaus Pevsner, 다민 역, 『미술 아카데미의 역사』, 다민글집, 1992.
- Philip Smith, 한국문화사회학회 역, 『문화이론: 사회학적 접근』, 이학사, 2008.
- Pierre Bourdieu, 최종철 역, 『구별짓기: 문화와 취향의 사회학 상/하 La Distinction』, 새물결, 1995.
- Richard A. Peterson, “Cultural studies through the production perspective progress and prospects” in Crane, Diana (ed.), *The Sociology of Culture Emerging Theoretical Perspective*, Blackwell Publisher, 1994.
- Robert H. Jauss, 장영태 역, 『도전으로부터의 문학사』, 문학과지성사, 2011.
- Robin Wagner-Pacifi, *Theorizing the Standoff: Contingency in Action*, New York: Cambridge University Press, 2000.
- Roland Barthes, The Death of the Author, in *Image Music Text*, London: Fontana Press, 1977, 142~148.
- Stanley Fish, *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- Vera L. Zolberg, 현택수 역, 『예술사회학』, 나남출판, 2000.
- Victoria D. Alexander, 최섯별·한준·김은아 역, 『예술사회학』, 살림, 2010.
- Wendy Griswold, *Cultures and Societies in Changing World*. London: Pine Forge Press, 1994.
- Will Wright, *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley: University of California Press, 1975.
- William J. Baumol, William G. Bowen, *Performing Arts: The*

Economic Dilemma, Twentieth Century Fund, 1966.

논문

Andrew Abbott & Alexandra Hrycak, Measuring Resemblance in Sequence Data : An Optimal Matching Analysis of Musicians' Career, *American Journal of Sociology*, 96(2), 1990.

Chan, Annie Cheuk-ying & Au, Terry Kit-fong, Getting children to do more academic work: Foot-in-the-door versus door-in-the-face. *Teaching and Teacher Education*, 27(6), 2011.

Jo Anne Ollerenshaw & John W. Creswell, Narrative Research: A comparison of two restorying data analysis approaches, *Qualitative Inquiry*, 8, 329~347.

Michèle Lamont & Robert Wuthnow, *Frontiers of Social Theory: The New Synthesis*, New York: Columbia University Press, 1990.

Paul DiMaggio, Classification in Art, *American Sociological Review*, 53(4), 440~455.

Pierre Bourdieu, What Makes a Social Class? On the Theoretical and Practical Existence of Groups, *Berkeley Journal of Sociology*, 32, 1987.

Pierre-Michel Menger, Artistic Labor Market and Careers, *Annual Review of Sociology*, 25, 1999.

Raymond Williams, Base and superstructure in Marxis culture theory, *New Left Review*, 82, 1973.

Sherwin Rosen, The Economics of Superstars, *American Economic Review*, 75, 1981.

온라인 자료

국립국악원 교육체험 안내 홈페이지,

(<https://www.gugak.go.kr/site/program/board/basicboard/list?boardtypeid=4&menuid=001002001>).

국립극장 예술체험·교육 홈페이지,
(https://www.ntok.go.kr/user/jsp/ub/ub00_0db01c.jsp).

국악음반박물관 홈페이지, (www.hearkorea.com).

국풍'81, 위키피디아 홈페이지,
(wikipedia.org/wiki/%EA%B5%AD%ED%92%8D%E2%80%99981).

문화재청 홈페이지,
(www.cha.go.kr/ccomBasi/ccomBasiJunsList.do?ccjuKdcd=17&ccjuAsno=00050000&ccjuCtd=ZZ).

바닥소리 홈페이지, (<http://www.badaksori.com/>).

붕가붕가레코드, 위키피디아 홈페이지,
(<https://ko.wikipedia.org/wiki/%EB%B6%95%EA%B0%80%EB%B6%95%EA%B0%80%EB%A0%88%EC%BD%94%EB%93%9C>).

소리여세 다음 카페, (cafe.daum.net/unfuri).

스타크래프트, 위키백과 홈페이지,
(<https://ko.wikipedia.org/wiki/%EC%8A%A4%ED%83%80%ED%81%AC%EB%9E%98%ED%94%84%ED%8A%B8>).

예술경영지원센터 전문예술 법인·단체 소개 홈페이지,
(http://www.gokams.or.kr/artsdbs/01_system/intro.asp).

정창관의 국악 CD 음반 세계 홈페이지, (<http://www.gugakcd.kr>).

창작판소리12바탕 추진위원회 블로그,
(<http://blog.naver.com/pan5010/100126301216>).

타루 홈페이지, (<http://www.taroo.com/archive/video/main>).

판세 다음 카페, (cafe.daum.net/panse).

판소리공장 '바닥소리' 홈페이지, (<http://www.badaksori.com/>).

판소리만들기 자의 소셜미디어 계정,
(<http://facebook.com/panmanza>); (<http://twitter.com/Pansoriza>);
(<http://pansoriza.blogspot.kr/>).

부록: 창작판소리 작품 목록

순서	제목	작창	창자	작사	발표시기	비고
1	최병도타령	김창환			1904년	
2	추풍감별곡			전래		창극
3	숙영낭자전	정정렬	정정렬	전래		
4	옥루몽	정정렬	정정렬	전래		
5	배비장전			전래		창극
6	장끼전	김연수	김연수	전래	1940년	
7	이준열사가	박동실	박동실	박만순	해방직후	
8	안중근열사가	박동실	박동실	박만순	해방직후	
9	윤봉길열사가	박동실	박동실	박만순	해방직후	
10	유관순열사가	박동실	박동실	박만순	해방직후	
11	김유신보국가	박동실	박동실	박만순	해방직후	
12	해방가	박동실	박동실	박만순	해방직후	
13	탕자가	김소희	김소희	주태일	1955	
14	탄일가	박초월	박초월	이보라	1956	
15	예수전	박동진	박동진	주태익	1969년	
16	변강쇠타령	박동진	박동진	전래	연대미상	
17	숙영낭자전	박동진	박동진	전래	연대미상	
18	장끼타령	박동진	박동진	전래	연대미상	
19	옹고집타령	박동진	박동진	전래	연대미상	
20	배비장타령	박동진	박동진	전래	연대미상	
21	충무공 이순신	박동진	박동진	박동진	1973	
22	성웅충무공이순신장군	정철호	조상현	심우성	1979	
23	권율장군	정철호	조상현	심우성	1979	
24	큰별은 바다에 떨어지고	정철호	안향년	심우성	1979	
25	녹두장군전봉준	정철호		심우성	1979	
26	이준열사	정철호	성창순	심우성	1979	
27	안중근의사	정철호	안숙선	심우성	1979	
28	류관순열사	정철호	안숙선	심우성	1979	
29	국내외독립투사들	정철호		심우성	1979	
30	윤봉길의사	정철호	조상현	심우성	1979	
31	뚝바다	임진택	임진택	김지하	1985	
32	금수궁가	김명곤	김명곤	김명곤	1988	
33	김대중옥중단시	정철호	전정민 성창순	김대중	1988	분창
34	소리내력	임진택	임진택	김지하		
35	하늘도울고땅도울고	정철호	은희진			
36	고려장	정철호				
37	성자 이차돈	정철호	조상현			
38	광주민중항쟁	정철호				
39	국악의노래, 하나되는강산	정철호	김정수			
40	동편과 서편	정철호				
41	영암, 향토가	정철호	성창순			

순서	제목	작창	창자	작사	발표시기	비고
42	한양가	정철호				
43	세종대왕	정철호				
44	김대건전	윤진철	윤진철			
45	무등산진혼가	윤진철	윤진철	김준태	1989	
46	부처님전	오갑순	오갑순			
47	모세던	김형철	김형철			
48	원주내력	정대호	정대호			
49	김대건신부	이용배	이용배			
50	안중근열사	이용배	이용배			
51	접동새	안숙선	안순석	고은		
52	견우전	김일구	김일구			
53	오월광주	윤진철	윤진철	임진택		
54	오월광주	임진택	임진택	임진택	1990	
55	그날이여영원하라	정철호	안숙선 은희진		1993	분창
56	오적	임진택	임진택	김지하	1993	
57	혼불	김연	김연	최명희	1999	
58	김개남가	김연	김연	김관용	1994	
59	최호장군가	김연	김연		1998	
60	용담유사가사8편	김연	김연	전래	1997	
61	삼선과 데릴라	조통달	조통달			
62	주여 죄인이	조통달	조통달			찬송가
63	원각사	전인삼	전인삼	송규		
64	사명대사	이용배	이용배	이용배		
65	판소리로듣는부처님일대기	안숙선	안숙선			
66	명성황후 뉘을 기리며	문효심	문효심			
67	오! 뉴욕2001	이용수	이용수	이용수	2001	
68	수퍼댁씨름출정기	김명자	김명자	김명자	2001	
69	스타대전	박태오	박태오	박태오	2001	
70	나는또라이인지도모른다	김수미	김수미	이외수	2002	
71	흑부리영감	김정은	김정은	김정은	2002	
72	바닥소리가	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2002	
73	토끼와 거북이	최용석 박애리	최용석 박애리	최용석 박애리	2002	
74	햇님달님	류수곤	류수곤	류수곤	2002	
75	환경과괴자변학도를잡아들이다	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2002	
76	가슴아픈 사랑이야기	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2002	
77	바퀴벌레 약국의사	이자람	이자람	타루	2002	
78	구지가	이자람	이자람	이자람	2002	
79	과자가	박지영	박지영	박지영	2002	
80	똥바다 미국버전	이규호	이규호	이규호	2003	
81	미션·효순을 위한 추모가	박성환	박성환	박성환	2003	
82	눈먼 부엉이	정유숙	정유숙	정유숙	2003	
83	재미네콜 이야기	김수미	김수미	중국전래	2003	
84	아빠의 별급	이덕인	이덕인	박성환	2003	

순서	제목	작창	창자	작사	발표시기	비고
85	백두산 다람쥐	박성환	박성환	박성환	2003	
86	장끼전	김연수	조영제	전래	2003	
87	수퍼마징가 머느리	김명자	김명자	김명자	2003	
88	스마트폭탄가	바닥소리	바닥소리	최용석	2003	
89	나무야 나무야	타루	타루	각색	2003	
90	북견우 남직녀	백금렬	김명자	백금렬 김명자	2003	
91	북 치는 걸	박해경	박해경	박해경	2003	
92	고스톱가	박태오	박태오	박태오	2003	
93	판소리 풀이	허종렬	허종렬	허종렬	2003	
94	구라 구라 매트릭스	이상현	이상현	이상현	2003	
95	우리집 강아지 뭉치이야기	정대호	정대호	정대호	2003	
96	다산 정약용전	이규호	이규호	이규호	2004	
97	허난설헌전	정유숙	정유숙	정유숙	2004	
98	빙허각 이씨전	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2004	
99	밥만큼만 사랑해	타루	타루	타루	2004	
100	황선비 치매 퇴치가	윤충일	윤충일	김상규	2004	
101	오공씨 불황 탈출기	이영태	이영태	김명준	2004	
102	호질	이덕인	이덕인	각색	2004	
103	컴백홈	노영수 김명자	김명자	노영수 김명자	2004	
104	선녀와 나뭇꾼	이일규	이일규	각색	2004	
105	아빠와 곰보빵	이은우 김명자	김명자	이은우 김명자	2004	
106	문고리 잡고 옹헤야	이상현	이상현	이상현	2004	
107	酒까부다	정대호	정대호	정대호	2004	
108	월드컵전	류수곤	류수곤	류수곤	2004	
109	단가 타잔	김명자	김명자	각색	2004	
110	짜통 수궁가	김명자	김명자	김명자	2004	
111	얼짱이 사랑가	이연주	이연주	김병준	2004	
112	새해야 날자	이영태	이영태	김병준	2004	
113	영터리 천자문	서정금	서정금	김은경	2004	
114	원피스	서정금	서정금	김은경	2004	
115	풍여사 신청춘가	최용석	최용석	김상규	2004	
116	호랑이와 구름과자	박태오	박태오	박태오	2004	
117	제비꽃	김수미	김수미	각색	2004	
118	아기공룡 둘리가	박애리	박애리	김은경	2004	
119	동회의 판소리 여행기	김수미	김수미	김수미	2004	
120	큰딸	김나령	김나령	김나령	2004	
121	우주 탐정 자브리	서미화	서미화	서미화	2004	
122	10대 애로가	남상일	남상일	김상규	2004	
123	노총각 거시기가	남상일	남상일	김은경	2004	
124	이순신가	김영옥	김영옥	김세종 김준옥	2005	
125	대고구려	박성환	박성환	박성환	2005	

순서	제목	작창	창자	작사	발표시기	비고
126	독도 충렬가	안숙선	안숙선	안숙선	2005	
127	가슴 아픈 사랑 이야기	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2005	
128	황성택 쌀타령	김지희	김지희	김지희	2005	
129	통일은 우리 손으로	이일규	이일규	이일규	2005	
130	독도야, 독도야	황미란	황미란	황미란	2005	
131	쭉태머리	길독시인	길독시인	길독시인	2005	
132	안 알려 줘	박태오	박태오	박태오	2005	
133	새만금 이야기	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2005	
134	화산논검	장인완	장인완	장인완	2005	
135	큰일 좀 봅시다	김명자	김명자	김명자	2005	
136	나는 광대	고금자	고금자	고금자	2005	
137	가운의 위기에서 영광으로	오점순	오점순	오점순	2005	
138	내 다리 내 놔	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2005	
139	또랑 설장고	이상현	이상현	이상현	2005	
140	강아지 똥	최용석	최용석	권정생	2005	
141	강아지 똥	이은우	이은우	권정생	2005	
142	비가비 명창 권삼득	최용석	최용석	김상규	2005	
143	조롱박에 잎 띄우고	서정민	서정민	박미영	2005	
144	다섯 개의 무덤	이덕인	이덕인	김용배	2005	
145	첫날 밤에 있었던 일	박애리	박애리	유영대	2005	
146	나옹과 요괴의 대결	박애리	박애리	김은경	2005	
147	일곱 살 검객, 황창랑	남상일	남상일	김은경	2005	
148	꼭두쇠 여인, 바우덕이	남상일	남상일	김은경	2005	
149	붓통에 숨긴 목화씨	최용석	최용석	김상규	2005	
150	너무도 못생긴 춘향	남상일	남상일	김은경	2005	
151	무지개가 생긴 이유	이덕인	이덕인	김상규	2005	
152	여길 소서노	서정민	서정민	박미영	2005	
153	포도대장을 이긴 대도	김수미	김수미	김용배	2005	
154	날 아시나요, 5월	정주희 윤해돋누리	정주희 윤해돋누리	정주희 윤해돋누리	2006	
155	5·18 싸움 타령	윤세린	윤세린	윤세린	2006	
156	홍보네 가족의 5·18 체험기	최선미 강나루	최선미 강나루	최선미 강나루	2006	
157	심봉사와 뽕과의 5월	봉선화 지나희	봉선화 지나희	봉선화 지나희	2006	
158	단가 용비어천가	정희석	정희석	용비어천가	2006	
159	셋별이 변태되다	김명자	김명자	김명자	2006	
160	아줌마 월드컵	김명자	김명자	김명자	2006	
161	나라 구한 방귀 며느리	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2006	
162	이상한 우리말	박애리	박애리	박애리	2006	
163	서동가	이일주 김연	김연	이병천	2006	
164	도깨비가 준 보물	이덕인	김성애	이덕인	2006	
165	애플그린을 먹다	타루	타루	타루	2006	
166	왕과 장금	이용수	이용수	이용수	2007	

순서	제목	작창	창자	작사	발표시기	비고
167	사천가	이자람	이자람	이자람	2007	
168	뉴욕스토리: 손톱가게	최용석	최용석	최용석	2007	
169	멍텅구리송	박초선	박초선	박초선	2007	
170	엄청난 거짓말쟁이 척척생겨	판+희	판+희	판+희	2007	
171	쌀타령	두레	두레	두레	2007	
172	검재 정선	권아신	권아신	권아신	2008	
173	시간을 파는 남자	타루	타루	타루	2008	
174	봄봄	박송희	박송희	성석제	2008	
175	엄마랑 아빠랑 어렸을 적에	남상일	남상일	김은경	2008	
176	초보운전	남상일	남상일	유민희	2008	
177	대추씨 영감 난리났네	김명자	김명자	김명자	2009	
178	송례문 찬가	이용수	이용수	이용수	2009	
179	오늘, 오늘이	타루	타루	타루	2009	
180	논개	안숙선	안숙선 왕기석		2009	
181	유정의 사랑	조상현	조동언	최기우	2009	
182	홍부네 대박났네	남상일	남상일	김만석	2009	
183	바리데기 바리공주	문화행동 바람	조정희	황석영	2009	
184	땡땡땡 슬피곡 이야기	권아신	권아신	권정생	2009	
185	백범 김구	임진택	임진택	임진택	2010	
186	첫사랑	정철호	김수연	이명흠	2010	
187	닭들의 꿈, 날다	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2010	
188	억척가	이자람	이자람	이자람	2011	
189	치우천황의 타록대첩	이용수	이용수	이용수	2011	
190	하얀 눈썹 호랑이	타루	타루	이진숙	2011	
191	김주열 열사가	이난초外	이난초外	이난초外	2011	
192	허세가	이승희	이승희 김소진	김유진	2011	
193	현재와 구모텔	노나니	노나니	노나니	2011	
194	귀왕의 몰락기	최용석	최용석	최용석	2011	
195	금강과 청량	이용수	이용수	이용수	2012	단가
196	예수 수난복음	이용수	이용수	이용수	2012	
197	이 행웅 일대기	이용수	이용수	이용수	2012	
198	최제우 선생의 용담가	이용수	이용수	이용수	2012	
199	2002한일 월드컵	이용수	이용수	이용수	2012	
200	레인부츠를 신다	타루	타루	타루	2012	
201	피쟁이 막둥이	이덕인	이덕인	이덕인	2012	
202	구름을 흐르는 바람처럼	채수정	채수정	채수정	2012	
203	팔만대장경		송재영		2012	
204	다산	박정철	박정철	김세종	2012	
205	동리 - 오동은 봉황을 기다리고	미친광대	미친광대	문순태	2012	
206	꿈	조경곤	정창교	정창교	2012	
207	칠두령가	서화석	서화석	류정환	2012	
208	손잡고 한세상	서화석	서화석	서화석	2012	

순서	제목	작창	창자	작사	발표시기	비고
209	전주 맛타령	청류가락단	청류가락단	청류가락단	2012	
210	울산이야기	김미경	김미경	김미경	2013	
211	운현궁 로맨스	타루	타루	타루	2013	
212	비단치마	박인혜	박인혜	임영옥	2013	
213	남한산성	임진택 한승석	임진택 한승석	임진택 한승석	2013	
214	오, 항일운동의 선구자 배텔이여, 배설이여	이용수	이용수	이용수	2013	
215	날아라 에코맨	김승진	김봉영	오미영 오준석	2013	
216	짧은 판소리 전주	왕기석 外	왕기석 外	이병천 최기우	2013	
217	방탄철가방	황호준	최용석	최용석	2014	
218	판소리 햄릿 프로젝트	타루	타루	타루	2014	
219	별주부전 이야기 아니오	프로젝트 아니오	안이호	프로젝트 아니오	2014	
220	상남자 처용	김미경	김미경	김미경	2014	
221	주먹보다 작은 주먹이	노선락	정상희 유기영 문병주	경민선	2014	
222	살인	이자람	이자람	이자람	2014	
223	추물	이자람	이자람	이자람	2014	
224	인터넷 똥바다가	이자람	이자람	이자람	2014	
225	심학규 이야기(눈먼사람)	김승진	김봉영	각색	2014	
226	북극가	김승진	김봉영		2014	
227	바람아 완산칠봉 바람아	백성기	박성희 정선희		2014	
228	임격정이 백두산 가는 대목		서동률		2014	
229	난감하네		이신예		2014	
230	이몽룡아		이신예	각색	2014	
231	내 사랑, 내 곁에	정지혜	정지혜	정지혜	2014	
232	초혼가		왕기석		2014	
233	꼬꼬만냥 옛이야기	신창렬	김봉영	서정오	2014	
234	꼬리에 꼬리를 무는 만 냥짜리 이야기	김봉영	김봉영	서정오	2014	
235	달을 산 사또	최용석	최용석	서정오	2014	
236	방귀쟁이 머느리	김소진 이승희	김소진 이승희	서정오	2014	
237	웅기장수 송사 풀기	송보라	송보라	서정오	2014	
238	도깨비덕에 부자 된 영감	이원경	이원경	서정오	2014	
239	나 아줌씨 이야기	정지혜	아리수	장현옥 왕규식 정지혜	2014	
240	맹골도 앞바다의 깊은 슬픔	정철호	안숙선 김수연	도종환	2014	
241	성모 7곡	이용수	이용수	이용수	2014	

순서	제목	작창	창자	작사	발표시기	비고
242	채선이야기	타루	타루	타루	2014	
243	판소리 독, 톡하다	타루	타루	타루	2014	
244	달려라, 아비	이성희	이성희	김애란	2014	
245	B사감과 리브레터	박은비	박은비	박은비	2014	
246	마술피리	타루	타루	타루	2015	
247	로감자와 줄게랑	타루	타루	타루	2015	
248	장태봉	박민정	박민정	각색	2015	
249	사투리가		왕기석		2015	
250	천부경	이용수	이용수	이용수	2015	
251	이방인의 노래	이자람	이자람	이자람	2015	
252	못 보내오		최경희		2015	
253	성년가		스무살밴드		2015	
254	이야기 판소리 하다	판소리하다	판소리하다	판소리하다	2015	
255	유월 소리	안숙선	안숙선	오세혁	2015	
256	기차역 이야기	권송희	권송희	권송희	2015	
257	제비몰려 나간다	홍정의	김봉영	김수진	2015	
258	홍랑가	이원경	홍윤애	이원경	2015	
259	대한제국 명참정 홍설록 -귀신 테러사건	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2015	
260	전주가		유태평양	최기우	2015	
261	안네의 일기	장서윤	백하형기 고영열 유기영	정지혜	2015	
262	두남자 이야기		임현빈 김경배		2016	
263	완주가	김나연	김나연		2016	
264	여보세요	이자람	이승희	이자람	2016	
265	스윙스윙	희비쌍곡선	희비쌍곡선	희비쌍곡선	2016	
266	계백 장군가		김남수		2016	
267	내릴 수도, 들어갈 수도 변강쇠가	이나래	이나래	각색	2016	
268	수궁가가 조아라	조아라	조아라	각색	2017	
269	모던 심청	권송희	권송희	각색	2017	
270	봄봄	김명자	김명자	각색	2017	
271	갈거나 다르거나 춘향가	희비쌍곡선	희비쌍곡선	희비쌍곡선	2017	
272	판소리 오셀로	희비쌍곡선	박인혜	희비쌍곡선	2017	
273	필경사 바틀비	희비쌍곡선	박인혜 김성근	희비쌍곡선	2017	
274	박홍보씨 개탁이라	희비쌍곡선	박인혜	희비쌍곡선	2017	
275	말하는 원숭이	타루	타루	서정오	2017	어린이극
276	갈릴리 예수	이선희 이봉근	이선희 이봉근	류형선	2017	
277	명성황후의 혼불	이용수	이용수	이용수	2017	
278	궁예가	이승민	이승민	이승민	2017	
279	광부-두 사람 이야기	이승민	이승민	이승민	2017	

순서	제목	작창	창자	작사	발표시기	비고
280	다산 정약용	임진택 송재영 이재영	임진택 송재영 이재영	임진택	2017	
281	일곱빛깔 까망이	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2017	
282	제비씨의 크리스마스	정지혜	바닥소리	최용석	2017	
283	광주교도소의 슈바이처, 닥터 2478	박승원	바닥소리	변상철 최용석	2017	
284	앨리스던	김연수	바닥소리	정지혜	2017	
285	경성 스케이더	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2017	

Abstract

An artistic sociological study on newly created pansori:
Focusing on newly created pansori from 1970s to 2000s

Seo, Min Soo
Interdisciplinary Program in Performing Arts Studies
The Graduate School of Humanities
Seoul National University

This research contemplated on the interaction of creation and acceptance and aspect by periods of newly created pansori through the lens of art and society. By applying the main concepts and model of sociology of art, the historical flow of newly created pansori is examined and with the three works from three different eras selected, this research tries to reveal how the symbiosis and conflict relationship between art and society can be reflected on the works. As a result, this research can expand the prospect of newly created pansori which has been focusing only on the superficial form and degree of completion and reilluminate the way of it by extending an artistic sociological study discussion regarding traditional pansori to newly created pansori.

In Chapter II, the newly created pansori's process of forming its own composition after being divided from traditional pansori, has been examined through Cultural Diamond. The diamond, which is connected by four points including art, society, creators, and consumers is an useful analytical model to understand art sociologically and as a metaphor, it considers the perspective of

production and consumption simultaneously.

In the 'productive perspective', the core subjects of art such as singer and art worlds surrounding him, the change of patron system, and the sharing customs were mainly examined. Newly created pansori was led by artists who sought to break old constraints and pursue innovation. In the 1950s~1970s, few master singers began to appear, and in the 1970s~1990s, Bi-ga-bi clowns who were intellectuals who are not formally educated with pansori, and finally in the 2000s Ttorang gwangdae, which meant singers who were comparatively insufficient in vocal ability compared to master singers and artists who had built career in various fields of art acquired prominence. The singers' innovation strategy, as a 'mavericks' or 'integrated professionals', pursued unconventional novelty in the aspect of reflecting the current interests and tastes in their story, but in terms of editorial composition and social criticism spirit, tried to partly accept traditional practices. They broke away from sects forged by teacher relations, academic or local lines and formed an art world based on equal relations, completing their work through free division of labor and cooperation.

Pansori's support system started in the Chosun Dynasty on a individual support level, but after the modern times and the collapse of caste system, it was transformed to national support level. The role of national patron in Pansori has been changed from 'engineer state' where art is controlled for political purposes and 'architect state' led by the Ministry of Culture that protects pansori to 'patron state' where expert panels have recently been expanding the creation liberty of artists and 'facilitator state' where the nation encourages business contribution.

The 'consumption perspective' deals with the process of advent of

new audience with the collapse of the audience of traditional pansori and change of performance space and medium. Pansori, within symbolic boundaries which classify consumers by tastes, is perceived sometimes as high class culture and other times as popular culture. Pansori, which has ascended from low level culture to high level culture, is fixed to this day as a high class culture that aims for concentrative listening. Newly created pansori perceives that the audience does not always have to be a professional and targets many public class rather than a few enthusiast. Audiences form a contrasting interpretive communities regarding the brave challenge and experiment of newly created pansori. This includes criticisms that it lacks artistic seriousness such the contents that include religions, computer, game and cartoons as well as rejoice that pansori's charm can be felt without specialized knowledge.

In order to revive the essence of 'Pan(performance space)' that anyone can enjoy, newly created pansori sought diverse performance spaces. According to what the audience craved and what the work aimed for diverse living scenes and labor/public demonstration scenes such as cafe theater, stadium of university, and street performance space were transformed into pansori stages. Although media such as records, radio and TV cannot perfectly relive the performance's scene, in the aspect of expanding cultural capital through indirect art experience, they have greatly contributed to pansori consumption. Recently, the social media with low cost and high efficiency has been mainly used as a medium of newly created pansori consumption.

In Chapter III, this paper discusses the relationship between art and society through an actual work analysis. Park Dong Jin(the observation period: 1960s~1970s), Lim Jin Taek(take off period: 1980s~1990s), and Kim Myung Ja and Lee Ja Ram(revival period: after

2000s) were selected and were examined with the division of texture(editorial and music) and context(social circumstance) to make the artistic sociological approach easier.

‘Park Dong Jin’, who had a different activity path with the main master singers, under the social background of the 1960s~70s where traditional culture protection and filial piety/patriotism were considered important, sought for the popularization of pansori and revival of national culture through created pansori oriented traditionally that revered national heros. <Admiral Yi Sun Shin>(1973), which was presented for 9 and a half hours, presented the hero’s life story through the life and death perspective far from the lifelong history of hero and tried to deliver lesson and enlightenment to the audience. Rather than exhibiting a shocking creativity musically, it tried to adhere to traditional methods, making a standard creation principle. In the attitude of the government starting a fame project for the Admiral, Park Dong Jin perceived the newly created pansori as a medium of national culture revival. So that the audience could gain sense of unity through national heros, the Admiral was consistently revered as a lofty character and to expose heightened aesthetic consciousness of pansori, the classic properties such as entirety and vocal were magnified.

Bi-ga-bi clown ‘Lim Jin Taek’, who criticized pansori as being taxidermized into high class art in the perspective of an outsider, depicted the problems of reality and the peoples’ resistance of the 1980s~1990s in a freewheeling way. <The Poo Ocean>(1985) which disclosed the economic plunder of Japan and the pro-Japanese conditions within the leading members, awakened the people to seek democracy and independence with acute satire and criticism. In the field of music, he produced creative art of humor through

contradiction, exaggeration, parody, and experimental sound. <Gwangju of May>, which was made to commemorate the 10th year of the 5·18 pro-democracy demonstrations, aims for documentary-like realism for the loyal reenactment of the tragedies of Gwangju pro-democracy resistance. In a musical aspect, through singing like shouting, humor and irony application, expansion of aniri, and direction of demonstration culture, social criticism messages were imprinted strongly. Lim Jin Taek rejected the form and logic of high class art and in turn tried to restore social function, which was pansori's innate and internal nature in order to realize popular art that anyone can enjoy by depicting the real life of the people.

'Kim Myung Ja' who represents Ttorang gwangdae after the 2000s, gained popularity among amateur audiences who wanted to enjoy light fun through pansori drawing the everyday lives of the people. (2001), a short pansori that lasts only for 15 minutes, maximized enjoyment through expressing the joy, anger, sorrow, and pleasure of the common people with humorous editorial, witty melody, and parodying familiar music. Kim Myung Ja's stage that materialize vivid performance space free of space and time with the aim of easy and fun pansori gained a wide range of sympathy and affection from the common people.

'Lee Ja Ram', who is actively performing as both an elite singer and a rock band vocal, borrowed the group composition and joint production power to re-interpret Brecht's epic theater, which showed the conflict between man and society with modern humor, thereby responding to cultural reciprocity tides. <Sacheonga>(2007) replaced the fundamental problem recognition of humans brought forward in Brecht's original work <The Good Person of Szechwan> to the 2000s Korea's capitalism reality and portrayed dramatically the female main

character's division of personalities from good to bad in order to survive in a brutal environment. The music freely integrates the music factors of all ages and countries in a unique accompaniment of one drummer and two bands formed of electronic bass and multiple percussion, thereby creating the Alienation Effect created by Brecht. The effort to satisfy the new audience resulted in public success and the achievement of the work was supported by the solidarity strategy between diverse subject within and outside the art world. <Sacheonga>'s unique editorial and music was achieved through the art world's cooperation system using external resources and joint compositions. Here, private and public theaters were integrated as manufacturers and on a stable basis, the performance completeness was able to be enhanced.

In terms of content and form, newly created pansori, highly reflected the real form and has changed dynamically in a short time. In this research, through the dynamic relations between the producer, consumer, art and society, the change process of newly created pansori has been examined broadly and through the texture-context analysis regarding the works, the intrusive relationship between art and the period's society was captured. The artistic sociological research method regarding newly created pansori rejects the research method that only relies on text and by adding the context of era, contributes to the role of broadening the vision concerning the artists, works and society.

Key Words:

Newly Created Pansori, Sociology of Art, Creators and Consumers, Art World, Social Boundary, Cultural Diamond, Traditional Art Policy, Park Dong Jin, Lim Jin Taek, Kim Myung Ja, Lee Ja Ram.



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학박사 학위논문

창작판소리에 관한 예술사회학적 연구

- 1970~2000년대 창작판소리 중심으로 -

2018년

서울대학교 대학원

공연예술학 협동과정

서 민 수

국문초록

본 연구는 창작판소리의 창작 및 수용의 상호작용과 시대별 양상을 예술과 사회라는 렌즈를 통해 고찰하였다. 예술사회학의 주요 개념과 이론적 틀을 활용하여 창작판소리의 역사적 흐름을 살피고, 각 시대를 대표하는 5개 작품을 선정해 예술과 사회 간 공생과 대립 관계가 어떻게 작품세계에 투영되고 있는지를 밝혀내고자 했다. 이를 통해 텍스트의 표면적인 양식이나 완성도 측면에 경도된 창작판소리 연구의 지평을 확장하고, 현재까지 진행되어 온 전통판소리의 예술사회학적 담론을 창작판소리에까지 연장함으로써 시대와 호흡하는 예술장르로서의 정체성과 앞으로 나아갈 방향을 재조명할 수 있다.

II장에서는 창작판소리가 전통판소리로부터 분화해 자체적으로 나름의 구도를 형성해 나가는 과정을 문화의 다이아몬드를 통해 살펴보았다. 예술작품과 사회, 예술가와 소비자 등 네 개의 점으로 연결된 다이아몬드는 예술을 사회학적으로 이해하기 위한 유용한 모형이자 메타포어로 생산과 소비의 관점을 동시에 고려한다.

‘생산적 관점’에서는 예술의 핵심 주체인 소리꾼과 그를 둘러싼 판소리 예술계와 후원체계의 변동, 공유하는 관행 등을 중심으로 살펴보았다. 창작판소리는 낡은 제약을 깨뜨리고 혁신을 추구하는 예술가들에 의해 주도되었다. 1950~1970년대 소수의 명창들이 물꼬를 텃고, 1970~1990년대 지식인 출신의 예술가인 비가비(非甲)들이, 2000년대에는 명창에 비해 상대적으로 성음 실력이 부족한 소리꾼을 뜻하는 또랑광대와 다양한 분야에서 예술적 경력을 쌓아 온 예술가들이 두각을 나타내었다. 소리꾼들의 혁신 방략은 ‘이단자 혹은 통합된 전문가’로 현실의 관심사와 취향을 반영하는 이야기 측면에서는 과격적 새로움을 추구했지만 판짜기 방식과 사회비판의 정신에 있어서는 전통적 관행을 일정 부분 수용하고자 했다. 이들은 스승 관계나 학연, 지연 등으로 맺어진 유파를 이탈하고 평등한 관계에 기반한 예술계를 형성해 자유로운 분업과 협업으로 작품을 완성해 나간다.

판소리의 지원 체계는 조선시대 개인의 후원 차원에서 시작되었지만 신분체계가 붕괴된 근대 이후 국가적 차원의 지원으로 전환되었다. 판소리에 대한 국가의 지원 역할은 정치적 목적으로 예술을 위축·장려하는 ‘기관사’와 문화부처 주도로 판소리를 수호하려는 ‘건축가’에서, 최근에는 전문가 패널의 심사로 예술가들의 창작 재량권을 확대하는 ‘후원자’, 민간 기업의 지원을 유도하는 ‘촉진자’ 국가로 역할이 변화되었다.

‘소비적 관점’에서는 전통판소리 향유층이 와해되면서 새로운 관객이 대두되는 과정과 더불어 연행공간과 매체의 변화를 다룬다. 소비자를 집단 간 취향으로 구분 짓는 상징적 경계 상에서 판소리는 때로는 고급문화로, 때로는 대중문화로 인식된다. 하층문화로부터 시작되어 상층문화로 변모한 판소리는 현재까지 집중적 감상을 지향하는 고급문화로 고착되었다. 창작판소리는 관객이 반드시 귀명창일 필요가 없다고 인식하며 소수의 진지한 애호가보다는 다수의 대중층을 겨냥한다. 창작판소리의 과감한 도전과 실험에 대해 관객들은 상반된 해석적 공동체(interpretive communities)를 형성하는데 종교와 컴퓨터게임, 만화 등 일상을 담은 이야기에 대해 예술적 진지함이 결여되었다는 비판에서부터 전문적 소양 없이도 판소리의 묘미를 느낄 수 있다며 반색하는 의견이 병존한다.

창작판소리는 누구나 즐길 수 있는 ‘판’의 본질을 되살리기 위해 다양한 연행 공간을 모색했다. 관객이 원하고 작품이 지향하는 바에 따라 카페 소극장부터 대학교 운동장, 거리소리판까지 각종 생활현장과 노동·운동현장이 판소리 무대로 탈바꿈되었다. 음반, 라디오, TV 등의 매체는 공연의 현장성을 완벽하게 재현하지 못하지만 간접 예술 체험을 통해 문화자본(cultural capital)을 확산시킨다는 측면에서 판소리의 소비에 많은 기여를 해왔다. 최근에는 저비용 고효율의 소셜미디어가 창작판소리 소비의 주요한 매개체로 활용되고 있다.

III장에서는 실제 작품 분석을 통해 예술과 사회와의 관계를 논하고자 한다. 각 시기를 대표하는 소리꾼으로 박동진(탐색기: 1960년대~1970년대), 임진택(도약기: 1980년대~1990년대), 김명자와 이자람(2000년대 이후)을 선정했고, 이들의 작품은 예술사회학 접근이 용이하도록 텍스트(사설과 음악)와 콘텍스트(사회적 맥락)로 나누어 조망했다.

주류 명창과 활동 궤적을 달리한 ‘박동진’은 1960~70년대 전통문화 보호와 호국·충효가 중시되는 사회배경 하에서 국민 영웅을 추앙하는 전승오가지향적 창작판소리를 통해 판소리의 대중화와 민족문예의 중흥을 도모했다. 장장 9시간30분에 걸쳐 발표한 <충무공 이순신>(1973년)은 영웅의 일대기를 먼 거리를 두고 존경의 시선으로 조망하여 관객에게 교훈과 계몽의식을 전달하려 했다. 음악적으로는 파격적인 창조성을 발휘하기보다 전통 어법을 고수하면서 표준적 창작 원리를 만들어 냈다. 박동진은 정부가 충무공 현양 사업을 전개하는 분위기 속에서 새로운 판소리가 민족문화 부활의 도화선이 되기를 원했다. 관객들이 민족 영웅에 대해 일체감을 얻을 수 있도록 충무공은 시종일관 숭고한 인물로 추앙되었고, 판소리의 고도화된 미의식을 설파하기 위해 완창과 성음 등 고전적 특질이 부각되었다.

철저히 외부자의 시각에서 고급예술로 박제화된 판소리를 비판해 온 비가비 ‘임진택’은 1980~90년대 당대의 현실 고민과 민중의 저항의식을 자유분방한 표현양식으로 그려냈다. 일본의 경제 침탈과 사회지도층의 친일세대를 고발한 <똥바다>(1985)는 신랄한 풍자와 날선 비판을 가하며 민중의 자주성과 주체 의식을 흔들어 깨웠다. 음악적으로는 모순과 과장, 패러디와 실험적 음향 등을 활용해 독창적인 골계미를 창출했다. 5·18 민주화운동 10주년을 기념해 만든 <오월 광주>(1990년)는 현대사의 최대 비극인 광주민주화항쟁의 참상을 충실하게 재현하기 위해 다큐멘터리적 사실주의를 지향하고 있다. 음악적으로는 외치듯 노래하기, 해학과 아이러니의 활용, 아니리의 확대, 시위문화의 연출 등을 통해 극의 사회비판적 메시지를 강렬하게 각인시켰다. 임진택은 양반예술의 양식논리를 거부하고 오히려 판소리 고유의 내적인 본질인 사회적 기능을 복원하고자 했는데 이는 민중들의 살아 움직이는 이야기를 담아내면서 누구나 즐길 수 있는 대중예술을 구현하려는 것이다.

2000년대 이후 또랑광대 소리꾼을 대표하는 ‘김명자’는 현대인들의 소소한 일상사를 담은 판소리를 통해 가벼운 여흥을 즐기려는 아마추어 관객들에게 높은 호응을 얻었다. 15분가량에 불과한 단형판소리인 <슈퍼덱 씨름대회 출전기>(2001년)는 평범한 소시민이 겪는 희노애락을 익살스러

은 사설로 표현하고 해학적인 선율과 친숙한 음악의 패러디를 더해 유희성을 극대화했다. 시공간에 구애받지 않는 생생한 소리판을 구현한 김명자의 무대는 쉽고 재밌는 판소리를 지향하며 현대 대중 관객들의 공감과 감동을 불러 일으켰다.

엘리트 소리꾼 겸 록밴드 보컬로 장르의 경계를 넘나들며 활동 중인 ‘이자람’은 집단창작·공동제작의 힘을 빌려 인간과 사회 갈등을 그린 브레히트의 서사극을 현대적 골계미로 재해석함으로써 문화상호주의적 조류에 대응했다. <사천가>(2007년)는 브레히트의 원작 <사천의 선인>에서 제기한 인간의 근원적 문제의식을 2000년대 한국의 자본주의 현실로 치환하면서 주인공 여성이 잔혹한 환경 속에서 살아남기 위해 선과 악으로 분열하는 다중인격화의 과정을 희극적으로 그려냈다. 음악은 전자 베이스와 다중타악기로 이뤄진 일고수이밴드의 독창적인 반주 속에서 동서고금의 음악 요소들을 자유자재로 결합 흡수해 브레히트가 주창한 생소화 효과를 창출하고 있다. <사천가>의 독창적인 사설과 음악은 외부자원과 공동창작을 활용한 예술계의 협력체계를 통해 달성되었고, 여기에 민간과 공공 극장을 공동 제작자로 연합해 안정적인 물적 토대 위에서 공연의 완성도를 높일 수 있었다.

창작판소리는 내용과 형식에 있어 현실의 모습을 충실하게 반영해 짧은 시간동안 역동적으로 변화해 왔다. 본 연구에서는 생산자와 소비자, 예술과 사회 간의 상호역동적인 관계를 통해 창작판소리의 변화과정을 폭넓게 조명하고, 작품에 대한 텍스트-컨텍스트 분석을 통해 예술과 당대 사회 간의 상호침투적인 관련성을 포착했다. 창작판소리에 대한 예술사회학적 연구 방법은 텍스트에만 의존하는 분석을 지양하고 시대적 의미를 함류시킴으로써 예술가와 작품, 사회에 대한 시야를 넓히는 역할에 기여한다.

주요어: 창작판소리, 예술사회학, 생산자 및 소비자, 예술계, 사회적 경계, 전통예술 정책, 문화의 다이아몬드, 박동진, 임진택, 김명자, 이자람
학번: 2009-30049

목 차

I. 서 론	1
1. 문제제기 및 연구사 검토	1
2. 연구의 시각과 방법	15
II. 예술사회학의 관점으로 본 창작판소리의 전개 양상	28
1. 새로운 예술가의 탄생과 후원체계의 변화	28
1.1. 소리꾼의 신분 변동과 창작방식의 변화	29
1.1.1. 상이한 계보의 예술가 등장	29
1.1.2. 집단 창작 공동체라는 예술계의 형성	39
1.2. 사회적 후원의 체제와 역할 전환	47
1.2.1. 전승에서 창작 중심의 지원 환경 변화	47
1.2.2. 소리꾼에 대한 사회적 공인 체계의 혁신	56
2. 청중의 분화와 향유 공간의 확장	64
2.1. 전통적 관객층의 소멸과 신관객층의 등장	65
2.1.1. 관객층의 이동과 확대	65
2.1.2. 작품 양식·소재의 다양화에 따른 대립적 해석 대두	72
2.2. 연행장소 다변화와 미디어의 활용	79
2.2.1. 실내극장 이외의 다양한 연행공간 모색	79
2.2.2. 미디어를 매개로 한 간접 향유와 소통	87
3. 소결	94
III. 대표작 분석을 통해 본 창작판소리의 예술사회학적 특징	98
1. 박동진 <충무공 이순신>(1973년):	
전통판소리 재조명을 통한 민족정신의 자각	98
1.1. 전통의 틀 안에서 민족 영웅의 일대기 조명	101
1.2. 대중적 반향보다 판소리 문화의 창달에 충실	117

2. 임진택 <뚝바다>(1985), <오월 광주>(1990년):	
시대모순의 증언과 사회변혁 열망의 공유	128
2.1. 주제의식 전달을 위한 전통적 문법과 양식의 탈피	133
2.2. 이단자적 혁신 모색으로 새로운 관객층 확보	161
3. 김명자 <슈퍼덕 씨름 출전기>(2001년):	
현장감 넘치는 판소리로 소시민과의 교감 확대	172
3.1. 유희성을 극대화한 단형판소리	173
3.2. 또랑광대 정신으로 현장 관객과 밀착 호흡	180
4. 이자람 <사천가>(2007년):	
서사극의 융합 실험으로 창작판소리의 대중화	186
4.1. 전통과 현대의 혼성결합을 통한 소외효과 창출	190
4.2. 판소리의 대중성 강화로 관객 저변 확대	206
5. 소결	218
IV. 결론	221
참고문헌	227
부록: 창작판소리 작품 목록	240
Abstract	248

표 목 차

표 1. 창작판소리의 단계별 전개 양상 및 작품 수	6
표 2. 국가무형문화재 판소리 보유자 지정 현황	49
표 3. 무형문화재전승자 및 지원 현황	51
표 4. 국가의 예술지원 역할 비교	55
표 5. 전국의 주요 판소리 경연대회 현황	59
표 6. 주요 창작판소리 음반 취입 현황	90
표 7. <충무공 이순신>의 사설과 장단 정리	99
표 8. <뚝바다>의 사설과 장단 정리	129
표 9. <오월 광주>의 사설과 장단 정리	131
표 10. 전통 판소리의 실질적 주제와 표피적 주제	163
표 11. <슈퍼덕 씨름대회 출전기>의 사설과 장단 정리	173
표 12. <사천가>의 사설과 장단 정리	187

그 립 목 차

그림 1. 웬디 그리스올드의 ‘문화의 다이아몬드’	20
그림 2. 빅토리아 알렉산더의 보완된 ‘문화의 다이아몬드’	21
그림 3. ‘문화의 다이아몬드’ 상에서 예술의 생산	28
그림 4. 창작판소리 예술가의 계보와 변천 과정	31
그림 5. 타루의 집단 창작 워크숍	44
그림 6. 또랑광대 콘텐츠 참가자들	62
그림 7. ‘문화의 다이아몬드’ 상에서 예술의 소비	64
그림 8. 창작판소리 주요 소비층의 변화	71
그림 9. 박동진의 창작판소리 <예수전> 관련 당시 신문기사	75
그림 10. 신촌의 시민소극장과 민예극장	82

그림 11. 인사동 거리소리판의 창작판소리 공연	84
그림 12. 한옥마을의 판소리 공연	85
그림 13. 판소리 연행공간의 변화 양상	86
그림 14. 임진택 판소리 카세트테이프와 CD 자켓 이미지	89
그림 15. 박태오와 타루의 소셜미디어 동영상	92
그림 16. <충무공 이순신>의 장면 구성과 갈등의 점화 양상	101
그림 17. <충무공 이순신>의 장면별 음악 구성	108
그림 18. 박동진의 완창판소리 관련 언론 기사	123
그림 19. 박동진의 TBC 라디오 녹화 장면	125
그림 20. <뚝바다>의 장면 구성과 서술자의 감정 변화 양상	134
그림 21. <뚝바다>의 장면별 음악 구성	139
그림 22. <오월 광주>의 장면 구성과 갈등의 점화 양상	146
그림 23. <오월 광주>의 장면별 음악 구성	152
그림 24. 임진택의 <오월 광주> 공연 장면	170
그림 25. <슈퍼덕 씨름대회 출전기>의 장면 구성	174
그림 26. <슈퍼덕 씨름대회 출전기>의 장면별 음악 구성	177
그림 27. <슈퍼덕 씨름대회 출전기>의 공연 이미지	184
그림 28. <사천가>의 장면 구성과 선악의 교차 양상	190
그림 29. <사천가>의 장면별 음악 구성	197
그림 30. <사천가>의 주연공 배역을 맡은 세 명의 소리꾼	212
그림 31. <사천가>의 무대 디자인과 조명, 의상 및 안무 이미지	214
그림 32. 소셜미디어 채널에서 운영되는 <사천가>	216

악 보 목 차

악보 1. 전투 대목의 음악적 표현	109
악보 2. 음악적 비장미가 드러나는 대목	110
악보 3. <충무공 이순신>과 <적벽가>의 선율·장단 비교 (1)	113

악보 4. <충무공 이순신>과 <적벽가>의 선율·장단 비교 (2)	114
악보 5. <충무공 이순신>과 <적벽가>의 선율·장단 비교 (3)	115
악보 6. <충무공 이순신>과 <수궁가>의 선율·장단 비교 (4)	116
악보 7. <뚝바다>와 <수궁가>, <춘향가>의 선율·장단 비교	140
악보 8. 극적 상황과 음악의 불일치 대목	141
악보 9. 단순 음형의 반복을 통한 과장	142
악보 10. 관객의 흥을 돋우기 위한 후렴구	143
악보 11. 독특한 음향을 연출하는 대목	144
악보 12. ‘외치듯 노래하기’의 출현 대목	153
악보 13. 전자건반으로 시위문화 분위기를 연출하는 대목	154
악보 14. 애도의 정서가 표출되는 대목	156
악보 15. 시작과 대미를 장식하는 ‘임을 향한 행진곡’	157
악보 16. 극적 상황과 음악의 불일치 대목	158
악보 17. 권위적 인물을 음악으로 풍자	159
악보 18. 단순 음형의 반복으로 폭력성 묘사	159
악보 19. 단순하고 따라 부르기 쉬운 음형이 반복되는 대목	178
악보 20. 시김새가 배제된 진양조 대목	179
악보 21. 각종 패러디를 활용한 대목	180
악보 22. 견식이 남재수에게 자신을 소개하는 대목	199
악보 23. 변사장이 순덕을 유혹하는 대목	199
악보 24. 난장판이 된 결혼식: 동살풀이 무속 장단	200
악보 25. 임신으로 혼란을 느끼는 순덕: 드렁갱이 무속 장단	201
악보 26. 사랑가: 왈츠와 중중모리의 결합	202
악보 27. 견식을 위로하는 순덕: 인도 전통음악의 활용	203
악보 28. 사천식품의 번창: 브라질 썸바와 휘모리의 결합	203
악보 29. 기독교 사제의 등장: 찬송가를 차용	204
악보 30. 견식을 사모하는 순덕: 블루스를 활용	204

I. 서론

1. 문제 제기와 연구사 검토

본 연구는 현대 창작판소리의 발전과정과 특징을 예술사회학적 관점에서 고찰하고자 한다. 지난 70여 년간 창작판소리가 사회상을 비추는 거울 역할을 하면서 예술계와 청관중의 변동, 지원구조의 전환 및 연행장소의 다변화, 매체 기술의 발달 등 외부 조건들과 역동적으로 상호작용해 온 양상을 살피고자 한다(Ⅱ장). 더 나아가 이러한 사회적 상호작용이 소리꾼들의 작품에 어떻게 파고들었는지 조망해 보려고 한다. 이를 위해 1960~70년대, 1980~90년대, 2000년대 이후 각 시기를 대표하는 소리꾼으로 박동진·임진택·김명자·이자람을 선정하고, 이들의 작품을 ‘예술과 사회’라는 렌즈를 통해 면밀히 살펴보고자 한다(Ⅲ장).

창작판소리는 해방 전후 전통판소리의 불씨가 꺼져버린 상황에서 등장했다. 그러나 실체가 불분명했던 창작판소리는 불과 수십 년 만에 꾸준한 관객 모색을 통해 어엿한 하나의 예술 장르로 인식되고 있다. 매년 새로운 사설과 노래 가락을 엮어 만든 창작 작품들이 활발하게 쏟아져 나오며 관객과 마주할 기회가 빈번해졌는데, 자체 조사한 바에 따르면 2000년대 이후 발표된 창작판소리 작품은 218편에 달할 정도다.

공연 현장의 뜨거운 온도와 다르게 학계와 국악계에서는 창작판소리를 진지한 예술장르로 인식하지 않는다는 인상이 강하다. 학계에서는 창작판소리가 활성화되어야 한다는 취지는 인정하면서도 대다수 작품이 판소리 특유의 미적 특질을 구현하지 못하며 사설의 문학적 작품성이 떨어지는 등 질적 완성도가 미흡하다는 지적이 꾸준히 제기되어 왔다. 국악계 내부에서도 전통예술의 미래는 창작국악에 달려있지만 지금까지의 작품은 대중적 요소가 강한 크로스오버 혹은 이벤트성 퓨전음악으로 체감될 뿐 아니라 서구 예술음악의 궤도를 좇아 전통성이 손상될 수 있다는 점을 우려하면서 연구가 답보 중인 상태다.

그러나 우리는 과거 많은 예술들이 본래 만들어졌던 시기에 과소평가되었던 사실을 알고 있다. 오페라와 재즈, 샹송과 칸초네, 셰익스피어의 연극과 히치콕의 영화까지 많은 예술들은 당시 대중들의 취향에 영합한 저급(low) 예술로 평가절하 되었지만, 현재 이들의 예술적인 가치에 대해 의문을 제기하는 사람은 많지 않다. 당장 우리가 무형유산 걸작이라 자랑하는 전통판소리조차 민속예술에서 대중예술로, 다시 순수예술로 위상이 변해오지 않았는가?

‘창작’과 ‘판소리’라는 두 단어는 새로운 예술장르로서 창작판소리가 숙명적으로 안고 있는 이질적인 패러다임을 대변한다. 판소리는 300년 이상을 거쳐 이미 완성된 절대적 예술의 전범으로서 보존, 전승할 불변의 의미를 내포하지만, 서양음악적 개념인 창작은 현재 진행 중인 예술가 개별의 창조적 행위를 강조한다. 따라서 창작판소리의 예술사회학적 의미를 논하기 위해서는 전통과 현대, 불변과 진행 등 상이한 관습이 만들어내는 긴장과 충돌을 감안할 필요가 있다. 단지 창작판소리에 대한 논의가 고전적 가치 재현에 실패한 완성도 낮은 예술 장르로 낙인 찍는데 그친다면 창작자들의 실험적 노력이 간과되는 것은 물론, 지난 수십 년 간 진행된 판소리, 국악의 한 흐름에 관한 연구 자체가 소홀해질 수 있기 때문이다.

예술사회학에서 예술은 사회 내부로부터 생성되는 동시에 사회에 영향을 미치는 현상으로 이해되므로 예술 작품을 매개로 한 예술가와 관객, 예술 집단과 사회제도 등 사회적 맥락들에 초점을 둔다. 창작판소리가 발아되어 줄기를 형성해 나아가는 1950년대부터 2000대까지는 공연계와 이를 둘러싼 문화적 변동이 거세게 일어났다. 근대 이후 전통판소리는 사회의 선택을 받지 못하고 관객들이 대거 이탈했지만 이에 대한 반작용으로 창작 소리꾼들 스스로 다양한 활로를 모색해 새로운 청중을 적극적으로 개발해 나간 시기이기도 하다. 창작판소리는 관객들에게 익숙하지 않은 장르였지만 현대인의 희노애락을 반영해 대중들이 작품에 접근할 수 있는 진입장벽은 오히려 낮아졌다.

판소리는 최소의 인원과 최소의 도구로 최대의 표현을 추구하는 ‘가난

한 연극'이다.¹⁾ 그러나 극단적 단순함 속에 자칫 놓치기 쉬운 사회적 요소들이 작품 곳곳에 부유하고 있다. 특히 창작판소리는 탄생부터 현재까지 끊임없이 소재와 내용, 형식과 표현을 변화시켜왔고 이것은 시대 안에서 사회를 충실하게 기록하고 반영했다는 증거가 된다.²⁾ 따라서 창작판소리를 예술사회학으로 접근하는 것은 텍스트의 표면적인 양식이나 완성도 측면에 경도된 기존 연구의 지평을 확장하고, 시대와 호흡하는 예술장르로서의 존재가치와 앞으로 나아갈 방향을 재조명하는데 큰 도움을 줄 것으로 기대된다.

창작판소리에 관한 기존 연구는 아직 걸음마 단계로 전통판소리가 축적해 놓은 방대한 업적에 비하면 절대적으로 미흡한 상태다. 다만 근래 국문학을 주축으로 국악, 연극학 연구자들에 의해 조금씩 연구가 시도되고 있는 중이다. 창작판소리와 관련한 연구 지형은 크게 ① 개념 정의와 범주 설정, ② 전개 과정의 조망, ③ 소리꾼의 개별 작품 분석, ④ 미적 특질에 대한 비평적 시각과 향후 과제 등 네 가지 흐름으로 정리된다. 선행연구를 우선 검토한 후 학문적 결핍과 공백이 발생하는 부분에서 쟁점을 도출해 연구방향을 보다 명징하게 설정하고자 한다.

① 개념과 범주에 있어서는 창작판소리라는 용어가 지닌 정체성을 명확하게 규정하고자 한다. 과거 전통판소리 성격에 대한 규정이 소설, 음악, 서사시, 연극 등으로 다양³⁾했던 것처럼 연구자들은 창작판소리의 범위를 상이하게 설정하며 각자의 당위성에 대한 근거를 제시하고 있는데 주로 창작의 범위를 어디까지 허용하느냐에 따라 용어 구분을 다르게 적용해야한다는 입장을 보인다.⁴⁾

1) 김익두, 「한국 전통 공연예술 상에서 본 판소리의 공연예술적 특징」, 『한국극예술연구』 16, 한국극예술학회, 2002, 35면.

2) 이상섭, 「연극의 사회학적 양상 연구」, 『인문학논총』 28, 경성대학교 인문과학연구소, 2012, 537~538면.

3) 판소리 장르에 대해 이능우는 소설, 김동욱은 서사시, 박현봉은 민속음악, 이두현은 희곡, 조동일은 '서사장르류에 속하는 독특한 양식'으로 정의한다(백현미, 「1950·60년대 한국연극사의 전통 담론 연구」, 『한국연극학』 14(1), 한국연극학회, 2000, 73면.).

4) 본고에서 언급하지 못한 창작판소리의 개념 연구는 김종철, 「실전 판소리의 종합적 연구: 판소리사의 전개와 관련하여」, 『판소리연구』 3, 1992.; 강신규, 「신재효 창작판소리 연구」, 동아대학교 석사학위논문, 1979.등을 참조한다.

김기형은 창작판소리의 핵심은 ‘창작 의식’ 여부로 판가름해야 마땅하며 새로운 판소리 레퍼토리에 대해 모두 창작판소리라고 말하기는 어렵다고 주장한다. 그에 따르면 창작판소리란 전통판소리에 속하지 않으면서 사설과 곡조 모두 새롭게 직조된 작품을 뜻한다. 따라서 고전소설에 새로운 곡조를 붙여 만든 신작 판소리나 실전된 판소리 사설을 그대로 살린 복원판소리는 범주에서 제외해야 한다고 했다.⁵⁾

반면 성기련은 복원판소리와 신작판소리는 창작자들이 직접 스승으로부터 전승받지 않은 사설을 바탕으로 새로운 각색하고 작곡했기 때문에 이것 역시 일종의 창작 행위로 볼 수 있으며 보다 미래지향적이고 확장된 논의를 펼치기 위해서는 20세기 이후 새롭게 만들어진 모든 판소리를 창작판소리로 간주해야 한다고 했다.⁶⁾

연행의 목적을 기준으로 개념 정의를 시도한 연구도 있다. 김영주는 19세기 신재효의 <광대가>, <도리화가>나 1904년 발표된 <최병도타령> 등도 창작판소리로 인식될 수 있지만 이들 작품은 애초의 성격이 단가 혹은 창극을 염두하고 만들어진 것이라 했다. 따라서 20세기 이후 열두 바탕의 내용과 무관한 사설 중에서 판소리 연행을 목적으로 만든 작품만을 창작판소리로 한정하는 게 옳다는 의견을 피력했다.

김진아⁷⁾는 창작국악에서 창작이라는 용어는 18~19세기 유럽사회에서 형성된 개념을 차용한 것으로 서구와 일본에 대한 동경과 서구우월주의의 극복에 대한 희망이 모순되어 나타난다고 했다. 이어 창작국악이라는 의미에 옛것과 새것, 서구와 한국이라는 동기가 복합적으로 혼합되어 다의(多義)적 특징이 있다고 했다.

5) 본고에서는 김기형 등의 주장에 기반해 기존 사설이 남아있는 열두 바탕의 레퍼토리를 제외하고 새로운 사설·곡조를 짜서 부른 작품들에 한정해 창작판소리의 범주로 간주한다. 즉, 실전판소리의 사설에 새로운 곡조를 입힌 ‘복원판소리’는 연구 논의에 포함하지 않는다. 더불어 창작판소리의 개념 간 엄밀한 논의는 연구의 궁극적인 목적과 부합하지 않으므로 구체적으로 다루지 않는 것으로 한다(김기형, 「창작판소리의 사적 전개와 요청적 과제」, 『판소리학회 제43차 학술발표회요지』, 2003, 34면.).

6) 성기련, 「창작판소리 사적 전개와 요청적 과제에 대한 토론문」, 『판소리학회 제43차 학술발표회 요지』, 2003.

7) 김진아, 「창작국악: 전통과 변환」, 『동양음악』 33권0호, 서울대학 동양음악연구소, 2015, 221~223면.

윤혜진⁸⁾은 국악계에서 1940년대를 기점으로 악보를 매개로 한 작곡가가 등장하여 국악창작이 출발되었고, 1980년대 이후 다양한 창작물이 증가하며 창작국악에 대한 정체성 논쟁이 일어났지만 단지 개념적 구분보다는 어떠한 사상과 요소를 한국적인 정통성으로 인식하고 이를 창작과 연관시키는지의가 더 중요하다고 역설한다.

창작판소리의 범주 혹은 창작국악 개념에 대한 현재까지의 논의는 과도기적 논쟁의 시기를 지나 상호 간 개념의 차별적 주장을 인정하고 연구자들도 다양한 맥락에 맞게 이를 활용하는 수준에 이르렀다. 다만 다양한 개념 정의에서 살펴본 바대로 최근 작품들은 근대 이전의 국악과는 달리 예술가들의 창조적 행위가 강조되는 만큼 전통과 현대의 스펙트럼 상에서 양 극단의 미적 가치에 고정적으로 얽매이지 않고 복합적이고 유연한 시각으로 마주할 필요가 있겠다.

② 창작판소리의 전개 과정에 대한 연구는 열사가 이후 2000년대 이후까지 시기를 특정한 단계로 구분하여 시기별 주요 작품과 특징을 설명하고 있다. 국문학계에서는 창작판소리에 집중적으로 국한하는 반면 국악계에서는 창작국악 전체로 확장해 발전 단계를 구분하고 있는데 시기별 내용을 구분하면 다음과 같다.

김연, 김기형, 유영대, 장윤희 등이 분류한 내용을 종합하면 창작판소리는 대체로 네 단계의 흐름을 거쳐 전개되어 왔다.⁹⁾ 해방 직후 ‘태동기’에는 구국의 열망 속에서 이준, 안중근, 윤봉길, 유관순 등 위인들이 일제에 항거하며 독립 투쟁을 전개하는 과정을 판소리로 묶어 만든 박동실의 <열사가>가 발표되었다.¹⁰⁾ 한국전쟁 직후 1960년대 ‘암흑기’에는 문

8) 윤혜진, 「한국의 음악창작에 대한 작곡자의 창작 사고」, 『한국음악연구』 34, 한국국악학회, 2003, 125~137면.

9) 창작판소리 발전단계에 대해 김기형과 유영대는 4단계, 박연은 5단계, 장윤희는 6단계로 구분하고 있으나 시기의 분류와 특징, 시기별로 배치된 소리꾼 등에 유사한 면이 있어 통합적으로 제시하였다(김기형, 앞의 논문(2004).; 김연, 「창작판소리 발전과정 연구」, 『판소리연구』 24, 2007.; 유영대, 「20세기 창작판소리의 존재양상과 의미」, 『한국민속학』 39, 2004.; 장윤희, 「창작판소리의 변화양상과 판소리 세계화의 담론」, 『한국음악연구』 57, 2015.).

10) 최초의 창작판소리는 <최병도 타령>로도 알려져 있지만 창극 형태로 공연되었기 때문에 학계에서는 일반적으로 박동실의 <열사가>를 본격적인 창작판소리의 시초로 꼽는다(박황, 『창극사연구』, 백록출판사, 1976, 29면.).

화예술계가 전반적으로 위축되어 작품이 거의 발표되지 않았으나 1970년대 ‘탐색기’로 접어들면서 전통문화 보존에 대한 사회적 관심과 함께 명창 박동진과 고수 출신의 정철호¹¹⁾가 창작에 두각을 나타냈다. 1980년대~1990년대에는 암울한 정치상황 속에서 임진택과 김명곤, 윤진철 등이 민중운동의 일환으로 소리 활동을 펼치며 창작판소리의 ‘도약기’를 이끌어갔다. 마지막 2000년대 이후는 ‘부흥기’로서 현대사회의 고민이나 자자분한 일상의 관심사를 반영해 다양한 소재의 창작물이 대거 발표된 시기다.¹²⁾ 일부는 한류 등의 인기에 편승해 판소리의 세계화를 목표로 해외 진출을 겨냥하기도 했다.¹³⁾ 이자람, 박태오, 김명자, 타루, 바닥소리, 김수미, 류수곤, 이규호 등을 대표적 소리꾼으로 꼽을 수 있다.

표 1. 창작판소리의 단계별 전개 양상 및 작품 수¹⁴⁾

‘밑줄’은 소리꾼이 창작에 참여하지 않고 가창만 한 경우에 해당

구 분		작품 수	주요 소리꾼(발표 작품 수)
1 단계	태동기(1950년대 이전)	12편	박동실(6), 정정렬(2), 김연수(1), 송영석(1), 미상(3)
2 단계	암흑기(~1960년대)	2편	김소희(1), 박초월(1)
	탐색기(~1970년대)	16편	박동진(8), <u>조상현</u> (3), <u>안숙선</u> (1), <u>성창준</u> (1), <u>안향년</u> (1), 정철호(2)
3 단계	도약기(~1990년대)	37편	임진택(4), 윤진철(3), 이용배(3), 조통달(2), <u>안숙선</u> (2), <u>조상현</u> (1), 은희진(1), 김정수(1), 김명곤(1), 김형철(1), 기타(17)
4 단계	부흥기(2000년대 이후)	218편	이자람(9), 임진택(3), 김명자(8), 박태오(4), 바닥소리(12), 타루(12), 희비쌍곡선(5), 남상일(6), 김수미(5), 류수곤(2), 이규호(2), 기타(67)

11) 이 시기 정철호는 주로 작창을 하고 가창은 조상현, 안숙선, 성창준, 안향년 등의 명창들이 담당하였다.

12) 장윤희는 2000년대 초반은 부흥기로, 중반 이후는 세계화기로 나누고 있으나, 현재 해외에 소개된 창작판소리 작품이 많지 않기 때문에 이러한 분류에 대해서는 좀 더 숙고가 필요하다(장윤희(2015), 앞의 논문, 200면.).

13) 해외시장을 겨냥한 창작판소리 그룹은 소리아가 대표적이다.

14) ‘태동기’에서 ‘도약기’까지의 작품 수는 김연의 앞의 논문(2004)을 기반으로 하되 새롭게 발굴된 작품을 추가했고, 2000~2017년까지 ‘부흥기’의 작품 수는 필자가 직접 조사했다. 전체 작품 목록은 논문 말미의 부록을 참고한다.

한편 국악계에서는 전통음악과 관련한 창작국악 전반의 시기를 구분¹⁵⁾하는데 주로 기악곡 혹은 무대를 중심으로 창작국악사를 논구하고 있어 판소리를 전면적으로 부각하지 않았지만 창작국악에 대한 이해를 넓히는데 도움이 된다.

윤중강¹⁶⁾은 1950년대부터 현재까지 10년을 주기로 시대별 명칭을 붙여해 창작국악의 시기를 구분하고 있다. 구체적으로 1950년대는 전통음악시기, 1960년대는 신국악시기, 1970년대는 창작국악시기, 1980년대는 창작음악시기 혹은 민족음악시기, 1990년대는 생활음악시대 혹은 부수음악시대, 2000년대는 세계음악시대 혹은 퓨전음악시대로 규정한다. 권도희¹⁷⁾는 무대화 상황을 중심으로 창작국악을 분류했는데 1930년대 말~1950년대까지 무대 부재 중의 창작곡 연주기, 1960년대~1970년대를 무대 계발기, 1980년대부터 1990년대까지를 대규모악단과 중소규모 악단의 균형기(정형기), 2000년대 이후는 악단의 탈정형과 대중예로의 모색기로 정리했다. 특히 창작판소리의 경우 2000년대 이후 타루, 바닥소리 등의 창작집단을 언급하며 뚜렷한 목표의식 함께 다양한 실험을 모색하는 판소리 소리꾼들로 주목하고 있다.

광복 전후부터 2000년대까지 창작판소리의 전개과정에 관한 연구를 종합하면 학자들 간에 각 단계 구분이 대동소이하며 명확하게 구분되는 편이다. 더불어 대부분의 연구는 창작 작업의 굴절이 일어나는 시기로 1980년대 이후와 2000년 이후를 주목한다. 1980년대 이후에는 창작판소리를 비롯해 국악 실내악, 사물놀이, 국악가요에 대한 대중적 관심이 높아지기 시작했고, 2000년 이후에는 국악의 대중화를 표방한 다수의 창작집단이 결성되어 발표 작품들이 기하급수적으로 증가한 시기다.

③ 특정 소리꾼의 개별 작품을 집중적으로 분석한 논저는 총 23편으로 창작판소리에 관한 논문 중에서 가장 비옥하다. 그러나 소리꾼 개별

15) 국악계에서 판소리를 포함해 창작 성악(민요, 가곡 등)에 관한 연구는 창작 기악에 비해 미흡한 상태다. 그러나 기악 작품의 전개 양상은 창작판소리의 사적 추이와 흡사하므로 폭넓은 이해를 돕기 위해 연구 내용을 함께 다루고자 한다.

16) 윤중강, 『창작에 희망을 걸다』, 민속원, 2015, 20~58면.

17) 권도희, 「전통음악과 관련된 창작곡의 무대화 상황」, 『오래된 예술 새로운 무대』, 민속원, 2008, 92~114면.

적으로 보면 작품 당 논문은 대다수가 3편 내외로 이 분야 역시 학문적 갈증이 해결되지 않은 상태다. 활동 시기를 기준으로 소리꾼들에 관한 주요 연구물의 개수를 살펴보면 박동실 2건, 정철호 1건, 박동진 6건, 임진택 3건, 김명곤 1건, 박태오 2건, 이자람 7건, 조정희 1건 등으로 소리꾼 별로 주요 작품분석 사례를 소개하면 다음과 같다.

정병헌¹⁸⁾은 초창기 창작판소리를 주도한 박동실의 예술세계를 다루었다. 이준, 안중근, 윤봉길, 유관순 등의 <열사가>는 네 영웅의 활약상을 긴장감 있게 묘사하면서 동시에 더 이상 민족적 참사가 일어나지 않기를 바라는 의미가 내포되었다고 평가한다. 김기형¹⁹⁾은 박동실 명창의 전승 환경을 조명하며 그의 작품인 <열사가>와 <해방가>의 창작배경을 추적하였다. 그는 박동실의 판소리는 일제에 대한 항거의 정신을 담고 있지만 특정 계층의 이념을 내포하기 보다는 식민통치에서 해방되기를 간절히 염원하는 대중들의 열망이 반영된 것으로 해석했다.

이유진은 예수의 탄생과 수난, 부활의 장면을 발췌해 판소리로 각색한 박동진의 <예수전>을 성경의 복음서²⁰⁾들의 내용과 상세하게 비교하며 이 작품이 다른 성경판소리와 다르게 단순히 성경에만 의존하지 않고 문학적 상상력을 발휘해 장면을 구체화하고 재해석했다고 언급한다. 김기형은 2014년 동아방송 녹음 자료로 최초 발굴²¹⁾된 박동진의 창작판소리 <치악산>의 사설 특징을 분석하면서 고부 갈등과 가정 문제를 다룬 이 인직의 소설 『치악산』이 판소리에서는 구체적이고 생동감 넘치는 대화체와 상황의 정서나 의미를 강화하는 사설 방향으로 개작되었다고 설명한다.

18) 정병헌, 「명창 박동실의 선택과 판소리사적 의의」, 『한국민속학』 36, 한국민속학회, 2002.

19) 박동실은 <열사가>와 <해방가>의 작창에 참여했다. <해방가>의 사설은 김기형의 논문에서 처음 소개되었는데 비분강개강조되는 <열사가>와 달리 해방의 기쁨을 흥겹고 경쾌한 분위기로 노래하고 있다(김기형(2002), 「판소리 명창 박동실의 의식지향과 현대 판소리사에 끼친 영향」, 『판소리연구』 13, 2002.).

20) 박동진이 참조한 복음서는 『마태오의 복음서』, 『마르코의 복음서』, 『루가의 복음서』, 『요한의 복음서』 등이다(이유진, 「창작판소리 <예수전> 연구」, 『판소리연구』 27, 판소리학회, 2009, 327~329면.).

21) 이유진, 「동아방송(DBS) 판소리 녹음의 보존 현황 및 활용 방안」, 『판소리연구』 38, 판소리학회, 2014.

이정원²²⁾은 임진택의 판소리 <똥바다>의 사설과 음악이 지닌 예술적 특징을 조명했다. 원작인 김지하의 담시와 비교할 때 판소리 사설에서 일부가 미세하게 조정되거나 원작에 없던 새로운 부분이 추가되었고, 음악적으로는 다양한 도섭이 사용되며 조흥구를 통해 리듬감이 강조된 점 등을 주목했다. <소리 내력>의 경우 원작인 <비어>에서 드러난 언어의 상징성이 약화되었고, 중모리가 거의 없는 대신 세마치와 창조 등이 구사되고 있는 점을 주목했다.

박진아²³⁾는 박태오의 단형판소리 <스타대전>이 인터넷 게임 스타대전의 안과 밖, 즉 가상과 현실을 넘나드는 다항 패러디를 지향함으로써 독특한 골게미가 창출되고 있다고 분석했다. 이정원²⁴⁾은 <스타대전>이 내용의 오락성에 따른 지속적인 인기가 돋보이고 사설과 소재가 파격적인 점을 들며 <스타대전>이 기존의 판소리에서는 다소 익숙하지 않은 가상의 전자적 현실을 인간적 현실로 재해석하는 시뮬라크르적인 이야기의 세계를 구현하고 있다고 설명한다.

김선형²⁵⁾은 이자람의 <사천가>와 브레히트의 <사천의 선인>을 비교하면서 막간극, 관객을 향한 노래의 삽입, 판토마임 등의 서사극적 요인이 <사천가>에서 너름새와 추임새 등으로 대체되고 있음을 강조하고 있다. 최혜진²⁶⁾은 이자람이 또 다른 브레히트의 서사극 <억척어멈과 그 자식들>을 판소리로 재탄생시킨 <억척가>의 판소리만들기 방식을 서사, 목소리와 창법, 연기, 무대와 반주, 의상 등 다섯 가지 차원으로 분석한 다음 이를 토대로 판소리의 세계화 가능성과 방향을 제안하고 있다.

신동훈²⁷⁾은 바닥소리 출신의 소리꾼인 조정희의 <바리데기 바리공

22) 이정원, 「임진택 창작판소리 <똥바다>의 예술적 특징」, 『판소리연구』 44, 판소리학회, 2017.; 이정원, 「임진택 창작판소리 <소리내력>의 예술적 특징」, 『국어국문학』 21, 국어국문학회, 2017.

23) 박진아, 「<스타대전 저그 초반러쉬 대목>을 통한 창작판소리의 가능성 고찰」, 『판소리연구』 21, 판소리학회, 2006.

24) 이정원, 「창작판소리 <스타대전>의 예술적 특징」, 『판소리연구』 36, 판소리학회, 2013.

25) 김선형, 「브레히트 서사극의 한국적 변용-브레히트의 <사천의 선인>과 이자람의 <사천가> 비교」, 『독일어문학』 67, 한국독일어문학회, 2014.

26) 최혜진, 「이자람의 억척가를 통해 본 판소리 세계화」, 『스토리엔이미지텔링』 10, 스토리엔이미지텔링연구소, 2015.

주>에 대해 버려짐과 구원이라는 바리데기의 원형 서사무가를 소재로 한 단순하고 힘있는 서사와 선명한 캐릭터를 갖춘 이야기라고 호평했다. 다만 이 작품은 대중들이 공감할 만한 현대적 판소리로 연출되었지만 본래 서사가 지니고 있는 ‘아버지와 딸’이라는 관계구조를 극적으로 창출하지 못했다고 논평한다.

상기에서 살펴본 바와 같이 작품 분석의 논의는 작품의 예술적 특징과 성과, 소리꾼의 창작기법에 따른 미적 특질의 구현 양상, 그리고 이에 대한 연구자의 견해와 총평 등을 담고 있다. 더불어 창작의 원형이 되는 작품 소재가 전통 무가, 담시, 해외 서사극 등인 경우 원저가 판소리로 재해석되면서 생성된 특징을 부각하며 이에 따른 작품의 의미와 한계를 논하고 있다.

④ 창작판소리에 대한 비평과 요청 과제에 관해서는 연구자들이 창작판소리가 전통판소리의 핵심 미학을 수용한다고 가정하며 서로 같은 뿌리로서의 본질을 강조한다. 대개 지금껏 창작판소리가 판소리 고유의 미학을 구현하지 못한 채 내용과 형식에서 미숙한 면이 돌출된다고 하며 향후 창작판소리가 모색해야 할 방향을 동시에 제안한다.

김기형은 열사가, 예수전 등의 창작판소리가 주로 우는 대목에 치우쳐 있어 골계와 비장이 함께 이루어져야 하는 판소리 특유의 맛을 잃었다며 안타까움을 드러냈다. 또한 최근 발표작들이 문학적 완성도를 비롯해 소리꾼들의 성음 공력의 부족으로 회소성, 신기성 등의 측면에서 가치를 인정받는 데 한계가 있다고 설명했다.²⁷⁾

김현주는 창작판소리가 단발성 공연에 그치고 있다고 하며 그 이유로 일부 창작품들이 과도한 새로움이나 현대적인 요소들을 혼입함으로써 전통판소리가 중시해 왔던 미적 질서가 깨졌다고 지적한다.²⁸⁾ 구체적으로 사설의 완결성 부족, 시대적 인물 전형의 창출의 한계, 서사와 음악 간의

27) 신동훈, 「창작판소리의 길과 <바리데기 바리공주>」, 『판소리연구』 30, 판소리학회, 2010.

28) 김기형은 문학적 역량을 갖춘 작가의 참여와 명창들의 작창이 합쳐져야 훌륭한 공연물이 창조된다고 역설했다(김기형(2004), 앞의 논문, 2004, 41~42면.).

29) 김현주, 「창작판소리 사설의 직조방식」, 『판소리연구』 17, 판소리학회, 2004, 79~98면.

긴밀한 연계성 부재 등을 창작판소리의 결핍 요인으로 꼽고 있다.

신동훈³⁰⁾은 지금까지 나온 작품 중에 현대의 ‘고전’이라고 할 만한 창작판소리가 없다고 지적한다. 작품들 대부분 관념적 메시지가 강조되어 예술적 힘이 미약하거나 재미 위주의 소품적 성향이 강해 판소리 본래의 서사와 미학을 펼쳐내지 못한다고 평가했다.

국악계 내부에서는 앞서 살핀 개념 논의와 유사하게 판소리와 기악을 포괄하여 창작국악 전반에 대한 비평의 시각이 주를 이룬다. 국악계에 개별 작품의 음악 분석은 아직까지 활성화되지 않았음에도 불구하고³¹⁾ 거시적 관점에서 창작국악의 문제점과 미래상에 관해 오랫동안 천착해왔는데 특히 2000년대 이후 다양한 퓨전 작품이 쏟아져 나오며 창작에 관련한 논의가 활발하게 진행되었다

2001년 창작음악 50년 기념 학술세미나인 ‘전통 창작음악의 회고와 전망’³²⁾에서는 그간의 창작국악 활동에 대한 냉철한 평가가 오갔다. 이종구는 20세기 창작 국악의 음악적 완성도가 전통음악에 비해 턱없이 부족하다고 질타하며 향후 매너리즘을 탈피해 새로운 시대감각으로 무장되어야 함을 강조했다. 황성호는 창작국악이 전통음악 어법에 너무 매여 있다고 지적하며 대위법과 테크놀로지 등 서양음악의 표현 양식을 적극적으로 활용할 것을 대안으로 제시했다.

이소영³³⁾은 채치성의 꽃분네야, 김영동의 어디로 갈거나 등처럼 창작국악이 대중화를 추구하면서 표면적 차원의 한국적인 것을 추구하려는 상업적 오리엔탈리즘에 영향에 노출되었음을 지적한다. 또한 송혜진³⁴⁾은 국악계가 미래의 비전과 좌표를 치열하게 갈구하기 보다는 관객의 일시적인 호응을 불러일으키는 대중적인 국악 찾기에 골몰함으로써 창작국악의 문제를 안이한 방식으로 접근하고 있다며 위기감을 표출했다.

30) 신동훈(2010), 앞의 논문, 229~232면.

31) 국악계에서 창작판소리 개별 작품의 음악적 분석은 거의 이루어지지 않았다.

32) 국립국악원, 『전통 창작음악의 회고와 전망』, 2001.

33) 이소영, 「국악의 대중화와 상업적 오리엔탈리즘」, 『낭만음악』 59, 낭만음악사, 2003.

34) 송혜진, 「현대 창작국악의 문제를 되짚어 본다」, 『ARKO 문화예술』, 2001, 50~53면.

창작판소리, 창작국악에 대한 학계의 의견들은 국악이 오랜 기간 쌓아온 전통예술의 힘에 견주어 작품의 질적 수준이 미진하다는 비판적 논조가 압도적이다. 다만 창작예술가들에게 거는 긍정적 바람과 희망이 전제되어 있다는 점도 주목해야겠다. 전문가들은 창작판소리가 완성이 아닌 과정에 있는 단계이며 치열한 고민과 지속적인 실천을 통해 향후에도 활성화되어야 한다는 데 의견을 모으기 때문이다.

지금까지 살펴 본 창작판소리의 개념과 사적 추이, 작품 분석과 예술적 특징 등에 관한 종래 연구들은 다양한 시각에서 창작판소리 연구가 선행되어야 하는 시점에 괄목할만한 성과라고 간주된다. 다만 창작판소리 연구는 초기 단계로서 장르적 범주를 규정하고 그 안에서 작품이 지닌 내적 의미와 특질을 살피는데 집중하고 있어 아직까지 창작판소리를 사회와 시대의 산물로 이해하려는 시도가 불충분하다.

작품 분석의 경우 판소리의 의미적 요소와 표현 전략 등을 예술가 개인의 독자적 정신활동으로만 해석함으로써 다양한 사회적 요소에 밀착시키는 데 한계가 있었다. 작품 안에 투사된 시대 양상이나 소리꾼의 개인적 상황, 관객의 반응 등과 어떻게 연결될 수 있는지 살피려는 진지한 관심은 그다지 눈에 띄지 않았다. 또한 창작판소리의 미적 특질은 다양한 측면에서 조망될 수 있음에도 불구하고 사설의 직조 방식이나 서사구조 등의 논의에 치우쳐 사회적 맥락 내에서 문학과 음악을 통합하여 조망하는 시각도 간과되었다.³⁵⁾ 역사적 전개 과정은 연대기적으로 창작자들의 작품과 특징을 다소 평면적으로 약술하는 경향이 보인다. 문예활동에 영향을 미친 시대적 환경을 보편적인 환경 분석 수준으로 간략히 기술한 채 관객 모색이나 미디어, 판소리 정책 등의 요건들과 결부하지 않고 해당 시기에 발표된 작품을 병렬적으로 열거하고 있다.

판소리라는 장르는 사회적 맥락에서 창달되었음에도 불구하고 현재까지 창작판소리 연구에서 예술사회적 고찰은 부족한 게 사실이다. 생산자

35) 창작판소리의 음악을 집중적으로 다룬 연구는 이규호의 논문이 거의 유일하다. 그는 2000년대 발표된 8분~26분 남짓한 7개 단형판소리를 대상으로 작품별 장단 운영을 짚막하게 소개하며 필자가 느낀 단상을 곁들이고 있어 하나의 작품에 대한 음악적 특징을 온전하게 파악하는 데에는 한계가 노정되었다(이규호, 「창작판소리의 음악 짜임새」, 『판소리연구』 17, 판소리학회, 2004.).

와 수용자, 연행 장소와 미디어의 활용, 제도와 지원체계 등의 특성을 함께 언급하지 않고는 창작판소리의 역사적 흐름의 양상과 예술적 특징을 온전하게 포착하기 어렵다는 점을 주지할 필요가 있다.

창작판소리에서 ‘소리꾼’은 노래하는 가수 이상으로 작품의 생산자라는 의미를 포괄한다. 자네트 윌프(Janet Wolff)가 “예술 작품이 사회의 집합의식이나 시대정신을 반영한다는 것은 예술가의 개인적, 심리적 차원을 넘어선다.”³⁶⁾고 지적했듯이 작품은 시대 안에서 예술가가 경험하고 있는 또 다른 사회의 표현이다. 그런 점에서 보자면 예술가는 새로운 진리의 창조자라기보다는 자신의 경험을 토대로 하는 사회적 의미를 창출하는 생산자다.³⁷⁾ 따라서 작품을 해석할 때 미적 특성 외에도 예술가의 개인사와 세계관, 시대적 정황 등을 정밀하게 연결하며 특히 판소리 창자의 신분이 변모하는 과정이나 창작을 매개로 소리꾼들이 관계를 형성하는 점 등은 판소리의 생산에서 중요하게 다뤄야 할 사항이다.

‘관객’은 판소리의 사적 추이를 파악해 낼 수 있는 요체다. 예로부터 관객을 귀명창이나 일청중, 이고수, 삼명창 등으로 표현하는 점으로 보아 판소리에서 관중에 대한 인식이 얼마나 중요한지 엿볼 수 있다. 본래 열두 바탕이었던 전통판소리가 현재 다섯 바탕으로 전승된 이유도 다른 아닌 청중의 맥락으로 접근할 수 있다. 예를 들어 민중의 열렬한 호응으로 시작된 판소리는 19세기 후반 양반들까지 관객층을 상향 확장했지만 일부 작품은 양반들의 취향과 미의식에 적합하지 않아 전승 과정을 거치며 탈락하게 되었다.³⁸⁾ <배비장타령>, <변강쇠타령>, <옹고집타령> 등은 소재의 파격성과 거침없는 재담 등으로 양반층의 문화와는 쉽게 양립하기 어려운 작품들이었다.

판소리는 공연을 전제로 하는 예술이므로 관객과 더불어 ‘연행 공간’을 고려하지 않을 수 없다. 전통판소리 주요 무대는 야외에서 실내, 극장식 공간으로 이동되어 왔고 창작판소리 역시 다양한 현장에서 공연이 펼쳐지는 사례가 늘고 있다. 연행 장소에 따라 소리꾼의 연행 요건과 음악적 특성, 관객들이 선호하는 소리의 취향과 감정표현 등도 달라지기 때

36) Janet Wolff, 송호근 역, 『철학과 예술사회학』, 문학과 지성사, 1982, 52면.

37) 이상섭(2012), 앞의 책, 539~540면.

38) 최동현, 『판소리란 무엇인가』, 에디터, 1994, 27면.

문에 무대의 변화에 따라 수반되는 다양한 변화들을 동시에 조망해야 하겠다. 또한 근래에는 공연장에 직접 가지 않고 음반, 방송, 미디어 등 여러 방법을 통해 쉽게 예술을 접할 수 있게 되었기 때문에 ‘새로운 매체 기술의 발달’이 창작판소리에 미치는 영향도 고려해야 할 것이다.

한편 창작판소리의 변모 과정에 영향을 주는 또 하나의 외부적 환경으로는 경제적 압박에 따른 사회적 지원을 꼽을 수 있다. 전통예술인의 경제적 상황은 최하위 수준³⁹⁾이며 특히 소리꾼들은 국공립 창극단을 제외하면 정규직으로 일할 수 있는 예술단체가 거의 없어 안정적인 경제수입을 담보하기 더욱 어려운 실정이다. 외부 지원구조의 변화는 판소리의 미적 특질과 소리꾼의 예술 활동에 미치는 지대한 영향을 미친다. 현재 판소리의 후원은 정부의 예술정책에 의존하고 있어 국가의 지원 제도가 창작판소리에 미치는 영향을 면밀히 따져 보아야 할 것이다.

범박하게 문제의식을 제기했지만 창작판소리를 둘러싼 외부의 사회적 조건에 관한 지식들은 절대적으로 부족할 뿐더러 산발적으로 흩어져 있어서 이들을 다시 모으고 정리하는, 체계화된 분석이 요청된다. 본고는 이제까지의 연구들을 수합하되 그간 소홀했던 ‘사회적인 눈으로 바라보는 예술’에 무게 중심을 두고자 한다. 창작판소리의 창작 및 소비의 상호작용과 시대별 양상을 예술사회학의 주요 개념과 이론적 틀을 활용하여 살피고 각 시대를 대표하는 작품을 선정해 예술과 사회 간 공생과 대립관계가 어떻게 작품세계에 투영되고 있는지를 밝히고자 한다.

풍부한 논의를 펼치기 위해 명시적 혹은 암묵적이든 전통판소리에 관한 예술사회학 연구를 적극적으로 참고하겠다. 흥미롭게도 전통판소리 분야에는 사회적 접근과 관련한 다수의 연구 내용이 축적되어 왔다. 17세기부터 20세기 초까지 판소리가 탄생되어 성장하고 쇠퇴에 이르는 과정을 가창자와 향유층, 후원자, 연행 장소 등의 시각에서 비춰본 것들로 이러한 연구는 창작판소리의 사회학적 접근의 해법을 찾는 데 유용한 실마리가 될 것이다.

39) 전통예술인들의 연간 예술 활동 수입은 1,163만원이고, 정규직 비중은 고작 2.5%에 불과할 정도로 경제적 상황이 열악하다(문화체육관광부, 『2015 예술인 실태조사』, 2016, 13~26면.).

2. 연구의 시각과 방법

예술사회학⁴⁰⁾이란 “인간은 사회적 동물이라는 명제와 함께 예술을 이해하는데 있어 예술의 바깥 영역, 특히 사회적 요인을 고찰”하는 것으로 18세기 서양의 지적 경향인 독립된 개념으로서의 예술의 등장과 사회학이 결합으로부터 출발되었다.⁴¹⁾ 일반적으로 사람들은 어떤 예술 작품을 마주할 때 이를 예술가의 뼈를 깎는 고통과 탁월한 솜씨로 빚어낸 산물로 가정하고 환호를 보낸다. 그러나 예술사회학은 이 같이 예술이 천재 예술가의 기발한 착상의 결과물이라는 기대를 무너뜨린다. 대신에 예술은 사회적 과정과 기능, 상호작용으로 나타난 현상이라고 탈신비화하면서 작품의 내적 가치 외에 외부적 조건에 관심을 가질 것을 당부한다.

사회학자들은 예술인가 혹은 아닌가의 구분은 사회적으로 정의되며, 다만 그것이 훌륭한 예술인지는 또 다른 문제라고 평가한다.⁴²⁾ 예술의 권위를 허물어버린 마르셀 뒤샹의 레디 메이드, 디지털 언어로 재탄생된 앤디 패트로스의 모나리자, 산업폐기물과 재활용 소재를 활용한 정크 아트 등에 대해 사람들은 이제 주저 없이 예술이라고 믿으며, 전통예술의 경우에도 판소리와 민요 등에 랩이나 힙합, 메탈 등을 결합한 일련의 시도들이 이러한 시각을 대변하는 사례라 할 수 있다.

베라 졸버그(Vera L. Zolberg)가 예술사회학을 ‘예술·인문학·사회학 사이의 가교’⁴³⁾라고 표현한 것처럼 예술을 사회학적으로 연구하는 방법은

40) 예술사회학과 문화사회학은 종종 혼용되어 사용된다. 레이먼드 윌리엄스에 따르면 문화는 ① 한 개인과 집단, 사회의 지적·정신적·심미적 계발 혹은 발전의 과정, ② 한 집단, 사회, 또는 시대의 특정한 총체적 생활방식, ③ 지적이고 예술적인 활동, 실천행위와 그 산물로 정의된다. 이중에서 예술은 세 번째 정의와 동일한 것으로 파악된다. 따라서 예술사회학은 문화사회학과 동일하거나 혹은 하위 범주로 이해할 수 있다(한국문화사회학회, 『문화사회학』, 76~77면. 재인용.).

41) Milton C. Albrecht, *The Sociology of Art and Literature: A Reader*, New York: Praeger, 1970.; 양종희, 『문화예술사회학』, 그린, 2005.에서 재인용.

42) 알렉산더는 예술과 비예술을 다음과 같이 정의한다. 예술: 순수예술, 대중예술, 민속예술, 하위문화의 예술, 웹상의 예술 상품; 비예술: 넓은 의미의 대중 문화, 스포츠, 미딩, 사적인 표현 양식, 이루 헤아릴 수 없는 다른 것들(Victoria D. Alexander, 최섯별·한준·김은아 역, 『예술사회학』, 살림, 2010, 139~141면.).

43) Vera L. Zolberg, 현택수 역, 『예술사회학』, 나남출판, 2000, 7~11면.

꽤나 복잡하다. 예술을 사이에 두고 풍부한 상상력과 철학적 방법론을 중시하는 ‘인문학’과 이론과 제도, 양적 방법론을 중시하는 ‘사회학’의 접근 방식이 종종 충돌을 일으키기 때문이다.⁴⁴⁾사회학자들이 예술의 위대성을 과소평가한다며 미학자들이 비판을 가하자, 줄버그는 예술작품을 보다 풍요롭고 다양한 측면에서 조명하기 위해 인문학자들의 ‘내재적인’ 관점과 더불어 사회학자들의 ‘외재적인’ 관점이 반드시 동시에 수반될 필요가 있다고 역설했다.⁴⁵⁾두 개의 이질적인 관점을 결합해 상호 간에 아이디어를 얻을 수 있고 부족한 결점은 상쇄할 수 있다는 것이다.

예술사회학이 작품의 내부와 외부를 관통하면서 유연한 학문적 접근 방식이 요청되는 바, 본고는 인문학과 사회과학의 주요 이론과 개념, 방법론 등을 적재적소에 활용해 창작판소리를 새로운 각도로 바라볼 수 있는 시각을 제공하고자 한다. 연구의 전반부인 II장에서는 예술(창작판소리)과 사회와의 관계를 거시적 관점에서 다루고자 한다. 창작판소리가 전통판소리로부터 분화하여 나름의 장르적 정체성과 존재 가치를 형성해 가는 전개 양상을 예술사회학의 주요 개념과 이론적 모형을 활용하려고 한다.

모든 예술사회학은 예술과 사회 간의 관계를 연구 초점으로 삼는다. 알렉산더(Victoria D. Alexander)⁴⁶⁾에 의하면 과거의 연구들은 예술과 사회의 관계가 일직선으로 연결되어 직접적인 관계를 맺는다는 입장을 취한다. 이들은 다시 ‘반영적 접근’과 ‘형성적 접근’으로 분류되는데 둘 사이에 영향을 미치는 방향에 관해서는 서로 상반되는 주장을 펼친다.

반영적 접근(reflecting approach)은 ‘예술이 사회를 반영’한다고 가정한다. 반영 이론은 마르크스주의자들로부터 유래되었는데, 이들은 “문화와 이데올로기(상부구조)가 그 사회의 경제적 관계(토대)를 반영한다.”고 설명한다. 마르크스주의는 문화가 경제적 토대 위에서 움직이며 주로 지

44) Michèle Lamont & Robert Wuthnow, *Frontiers of Social Theory: The New Synthesis*, New York: Columbia University Press, 1990, pp. 287~315.

45) ‘내재적’ 관점은 예술작품의 형식적 요소, 이미지, 언어의 내용, 사용된 예술기법 등에 영향을 받는 반면 ‘외재적’ 관점은 미학 외적인 조건, 제도적 구조, 후원, 정치제도, 이데올로기 등에 관심을 갖는다(Zolberg(2000), 앞의 책, 15~29면.)

46) Victoria D. Alexander(2010), 앞의 책, 139~141면.

배계급의 권위를 정당화시키는 역할을 한다고 주장⁴⁷⁾하면서 예술을 특정 계층이나 사회적 구분과 연동하려는 연구에 많은 영향을 미쳤다. 반영적 접근은 예술을 통해 사회 현상을 파악하려는 입장이기 때문에 수많은 작품의 텍스트를 분석해 사회적 의미를 읽어내는 해석학적 방법론(interpretive study)을 주로 취하는데 어빙 고프만(Erving Goffman)의 광고에 드러난 남녀 사이의 사회적 구조 관계 연구⁴⁸⁾, 윌 라이트(Will Wright)의 서부 영화에 나타난 플롯의 변천과정 연구⁴⁹⁾ 등이 대표적이다.

형성적 접근(shaping approaches)은 반대로 ‘특정한 예술이 사회에 끼치는 영향’을 주목한다. 예를 들어 슈퍼맨과 배트맨 등 히어로 영화를 즐겨보는 아이들이 높은 곳에서 뛰어내리는 행동을 따라하거나 사회비판적인 갱스터 랩 음악이 유행함에 따라 법과 질서에 대한 신뢰가 무너지는 사례는 예술이 사회에 미치는 영향력을 뒷받침한다.⁵⁰⁾ 형성적 접근은 주로 예술이 사회에 미치는 부정적 시각을 드러내는데 문화산업에 의해 대량 생산된 대중문화가 비판적 사고를 축소시킨다고 주장한 아도르노(Adorno)와 호르크하이머(Horkheimer) 등 프랑크푸르트학과 이론가들로 대표된다.⁵¹⁾ 물론 도덕적, 사회적으로 유익한 순수예술은 인간의 정신적 고양(Uplift)을 가져온다며 예술이 사회에 미치는 긍정적 가치를 다룬 매슈 아놀드(Matthew Arnold)도 여기에 속한다.⁵²⁾

47) Raymond Williams, Base and superstructure in Marxis culture theory, *New Left Review*, 82, 1973, 3~16.

48) 어빙 고프만은 수천 개의 광고 속에 등장하는 남녀의 키, 머리의 높이 등을 통해 여성이 남성에게 사회적 열위에 있음을 밝혀냈다(Erving Goffman, *Gender Advertisements*, Cambridge, MA: Harvard University press, 1979.).

49) 라이트는 서부 영화의 서사구조가 특정 시대의 변화에 따라 고전적 플롯, 과도기적 주제, 복수의 변형, 전문가적 플롯 등으로 전개되는 것을 보여준다(Will Wright, *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley: University of California Press, 1975, pp. 15.).

50) Victoria D. Alexander(2010), 앞의 책, 105면.

51) 프랑크푸르트 학파는 주로 대중문화가 대중에게 끼치는 영향에 관심을 갖는데 아도르노와 호르크하이머가 공동으로 저술한 『계몽의 변증법』은 대중문화에 대한 적대적 시각을 드러냈는데 문화산업이 비판적 능력이 결여된 무능력하고 불평 없는 소비자를 만들어냈다고 지적한다(Philip Smith, 한국문화사회학회 역, 『문화이론: 사회학적 접근』, 이학사, 2008, 84~86면.).

그러나 형성적 접근과 반영적 접근은 예술과 사회의 직접적 관계를 다룸으로써 예술가와 소비자에 대한 고려가 취약하다는 맹점⁵³⁾을 드러낸다. 이를테면 반영적 접근은 특정 작품이 사회의 어떤 면을 반영했는지 포착하기 어려움에도 불구하고 예술가의 작품에 대한 영향력을 과소평가하는 단점이 있고, 형성적 접근은 소비자를 수동적이고 비판적 시각이 없는 존재로 여기는 등 수용자의 역할을 간과한 채 예술이 사회에 미치는 영향을 과대하게 평가하게 된다.

한편 1950년대 이후 예술사회학에서 예술 활동의 주체를 생산자와 소비자의 구도 속에서 파악하려는 시도가 등장하는데 이는 예술과 사회의 관계에 관한 사변적이고 추상적인 개념을 보다 손에 잡힐 수 있도록 실체화한다.⁵⁴⁾ 예술에 대한 인간 사이의 경험적 요소를 강조한 알폰스 질버만(A. Silberman)⁵⁵⁾에 따르면 예술사회학의 목표는 “사회적 현상인 예술의 역동적 특징을 삶의 형식들로 설명하는 것”으로 여기서 “삶의 형식들이란 예술가와 소비자 사이의 고유한 상호작용과 그것을 뛰어넘는 사회적 효과”를 의미한다. 아르놀트 하우저(A. Hauser)⁵⁶⁾는 자신의 역작 『문학과 예술의 사회사』를 통해 예술 활동을 이해할 때 천재 예술가와 이들의 걸작품 못지않게 소비자의 역할이 중요하다고 강조하며 구석기 시대의 동굴벽화부터 20세기의 대중 영화까지의 예술사를 생산자와 소비자의 관계 속에서 이해하려고 했다. 이것은 마치 상품의 공급과 수요처럼 예술 활동에 있어서도 예술을 제공하는 생산자와 그것을 필요로 하고 감상하려는 수용자와 연관하여 설명될 수 있다.

생산자와 소비자의 관점으로 예술사의 변천과정을 심층적으로 연구한 결과들은 장르별로 다수⁵⁷⁾ 존재한다. 와트(Ian Watt)는 『소설의 발

52) Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, London, Cambridge University, 1960, pp. 60.

53) Victoria D. Alexander(2010), 앞의 책, 85~87면, 123~125면.

54) Philip Smith(2008), 앞의 책, 282~288면.

55) Alphons Silberman, 민은기 역, 『알폰스 질버만의 음악사회학』, 예술, 1997; 정성철, 「예술사회학으로서의 아도르노 미학」, 『미학』 58, 44~77면.

56) Arnold Hauser, 백낙청·반성완·염무웅 역, 『문학과 예술의 사회사』, 창작과 비평사, 1999.

57) 본고에서 언급한 사례 외에도 문학에서 아우얼바흐(Erich Auerbach)의 『미메

생』⁵⁸⁾에서 자본주의 시대 미국사회를 주도하는 백인 프로테스탄트 중산층 남성이 소설의 발생에 중대한 영향을 미치는 과정을 보여줬다. 펍스너(Niclaus Pevsner)는 『미술 아카데미의 역사』⁵⁹⁾에서 15-16세기 이탈리아 르네상스 시기부터 19세기까지 사회 변화에 따른 미술가들의 지위와 위상이 변모해가는 양상을 조명했고, 레이노(Henry Ranor)는 『음악의 사회사』와 『1815년 이후의 음악과 사회』를 통해 음악가가 수요자와의 신분 격차가 축소됨에 따라 후원자로부터 독립해가는 과정을 설명했다.

다만 예술사회학에서 이처럼 생산자와 수요자의 역동적 관계에 집중하는 경우 역으로 예술 작품이나 극장 등의 변수를 상대적으로 소홀하게 다룰 소지가 있다. 고대에서 중세 혹은 근대에서 현대 등 전환기적 변화를 경험하며 예술가의 위상이 달라지고 새로운 소비자가 예술을 향유하는 과정 등이 주된 논의로 부각됨에 따라 작품의 개별적 의미는 축소되거나 양식의 레퍼토리의 변동 등의 논의에 머물 수 있다.

이에 본고는 기존 이론들의 취약점은 보완하되 다양한 시각을 통합적으로 고려한 웬디 그리스월드(Wendy Griswold)의 ‘문화의 다이아몬드(Cultural Diamond)’⁶⁰⁾를 연구의 핵심적 틀로 삼고자 한다. 문화의 다이아몬드는 새로운 주장을 제기하는 이론이라기보다 기존 예술사회학의 전통 이론들을 하나의 틀에 종합하여 담아냈다는 점에서 큰 의미를 갖는다. 앞서 언급했던 예술과 사회, 예술가와 소비자라는 두 축을 동시에 고려함으로써 예술사회학의 균형잡힌 설명 도구로 유용하다.

시스』(1946), 미술에서 노스(Micheal North)의 『네덜란드 황금시대의 미술과 상업』(1992), 음악에서 웨버(William Weber)의 『음악과 중산층』(1975) 등이 생산자와 소비자의 관점에서 예술의 발전과정을 다뤘다.(이재희, 이미혜, 『예술의 역사: 경제적 접근』, 경성대학교 출판부, 2010, 16~17면.에서 재인용). 전통 예술의 경우 한국 근대적 음악사회의 형성, 음악계의 분화 등을 남도음악인과 서도음악인의 팽창과 생존 등으로 접근한 권도희의 저서를 사례로 들 수 있다(권도희, 『한국 근대음악 사회사』, 민속원, 2004.).

58) Ian Watt, 전철민 역, 『소설의 발생』, 열린책들, 1988.

59) Niclaus Pevsner, 다민 역, 『미술 아카데미의 역사』, 다민글집, 1992.

60) Wendy Griswold, *Cultures and Societies in Changing World*. London: Pine Forge Press, 1994, pp. 994.

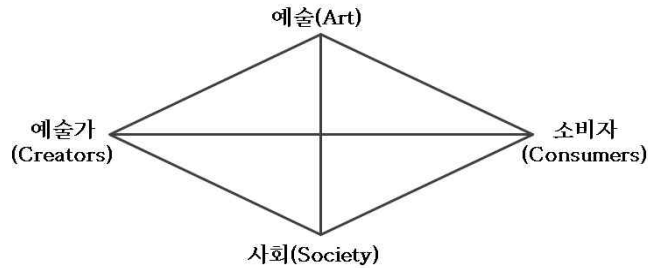


그림 1. 웬디 그리스올드의 ‘문화의 다이아몬드’

다이아몬드는 예술(창작품), 예술가, 소비자, 사회라는 네 개의 꼭짓점이 각자 연결선으로 만나고 있다. 문화적 대상을 온전히 이해하기 위해 네 점과 여섯 개 연결선을 유기적으로 파악해야 하는데 여기서 예술과 사회는 직접 맞닿아 있지 않고 예술가와 소비자에 의해 매개된다. 이는 창작품이 어떠한 과정을 거쳐 소비자들에게 특정한 의미로 해석되고, 사회는 예술가와 소비자에게 간접적인 영향을 미치면서 예술을 형성시키는 것으로 해석될 수 있다.⁶¹⁾ 결국 예술과 사회가 상호 연결되어 있되 예술가와 소비자라는 변수를 거치게 됨으로써 이들로부터 파생되는 다양한 요인들을 복합적으로 고려할 수 있다는 게 요지다.

여기서 자못 추상적인 부분은 다이아몬드의 마지막 교차점을 만들어 내는 ‘사회’이다. 사회에 대해 사람들이 가지고 있는 요인은 다양하고 광범위하기 때문이다. 그로스올드는 사회를 “규범, 가치, 법, 조직, 사회 구조를 모두 포함한다.”고 규정⁶²⁾하면서 예술과 사회 간의 관계를 다양하게 해석할 여지를 열어두었다.

한편 알렉산더는 문화의 다이아몬드 중심부에 ‘분배체계(Distribution System)’를 배치해 기존의 그리스올드가 제안한 이론에서 수정된 문화의 다이아몬드를 제안했다. 예술은 예술가와 소비자 사이를 직접 오가는 게 아니라 반드시 특정한 조직이나 공간, 네트워크를 통해서 유포되기 때문이다. 공연예술의 경우에는 극장이, 전시에서는 미술관이 분배체계를 담당하면서 예술가와 소비자 사이에 작품을 유포하는 역할을 하게 된다.

61) Victoria D. Alexander(2010), 앞의 책, 65~141면.

62) Victoria D. Alexander(2010), 앞의 책, 141면.

최근에는 극장과 전시관과 같은 오프라인 공간뿐 아니라 디지털 매체가 예술가와 소비자의 가교 역할을 맡기도 한다. 즉 예술가와 소비자를 잇는 분배체계가 모형에 추가됨으로써 문화의 다이아몬드 모델은 더욱 정교하고 풍부한 논의를 담보할 수 있게 되었다.

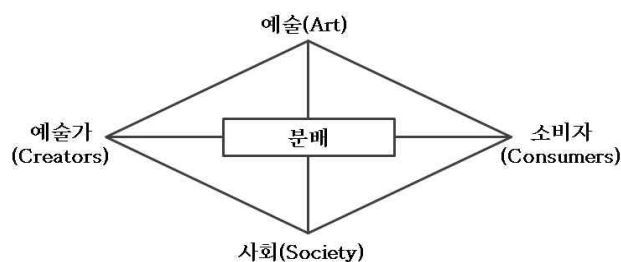


그림 2. 빅토리아 알렉산더의 보완된 ‘문화의 다이아몬드’

창작판소리의 발전과정을 보완된 문화의 다이아몬드에 적용해보자. 예술과 사회를 연결하는 수직선을 기준으로 왼쪽은 생산적 측면, 오른쪽은 소비적 측면으로 구분된다. II장 1절, ‘생산적 측면’에서는 예술의 핵심 주체인 소리꾼과 예술계의 변동⁶³⁾, 창작활동의 변화 등을 창작판소리의 전개과정과 연계해 다루겠다. 더불어 판소리의 후원자와 국가 지원체계를 ‘사회’의 핵심 요인으로 간주하고 제도적 전환 양상을 구체적으로 살펴보고자 한다. II장 2절, ‘소비적 측면’에서 전통판소리 향유층이 와해되며 새로운 관객이 대두되는 과정을 분석하고 더불어 연행공간의 변화와 다양한 매체의 등장인 창작판소리에 미치는 영향을 살펴보고자 한다.

결과적으로 문화의 다이아몬드는 창작판소리와 사회와의 관계를 포착하는 데 매우 유용한 틀거리가 된다. 창작판소리가 태동되어 2000년대 이후까지 전개되고 발전되는 과정을 창작자와 소비자뿐 아니라 지원 제도, 연행 공간, 예술계 조직 등을 입체적으로 조망함으로써 예술사회학적 접근에 대한 근간을 형성할 수 있기 때문이다.

III장에서는 실제 작품을 통해 예술과 사회 간의 관계를 논하고자 한

63) ‘일고수이명창(一鼓手二名唱)’라는 표현이 있을 정도로 판소리에서 반주를 담당하는 고수의 역할은 절대적으로 중요하지만 본고에서는 예술사회학에서 판소리 작품의 창작 활동에 집중하기 위해 예술가는 ‘소리꾼’에 한정하기로 한다.

다. 활동 시기가 다른 네 명의 소리꾼과 그들의 작품을 분석 대상으로 삼아 역동적인 역사의 흐름 속에서 예술과 사회가 상호조용하는 과정을 유기적으로 파악하도록 하겠다. 창작판소리가 변화와 굴절을 겪어온 반세기 동안 다른 시기에 활동한 예술가들의 자취를 통시적으로 읽어내는 것은 흥미로운 작업이라고 할 수 있다.

본고는 선행 연구에서 살핀 대로 창작판소리가 지속적 탐색과 모색으로 괄목한 만한 성장을 보인 1960년대 후반을 기점으로 현재까지의 전개 과정에 집중하고자 한다.⁶⁴⁾ 창작판소리의 발전시기 중 탐색기(1960년대 후반~1970년대 후반), 도약기(1980년대 전반~1990년대 후반), 부흥기(2000년대 이후)를 대표하는 소리꾼과 작품은 다음과 같이 선별했다.

1. 1973년 박동진의 <충무공 이순신> (작사/작창: 박동진),
2. 1985년 임진택의 <똥바다> (작사: 김지하, 작창: 임진택),
3. 1990년 임진택의 <오월 광주> (작사/작창: 임진택),
4. 2001년 김명자의 <슈퍼덱 씨름대회 출전기> (작사/작창: 김명자),
5. 2007년 이자람의 <사천가> (작사/작창: 이자람).

네 명의 소리꾼은 창작판소리 역사에서 중요한 획을 그은 예술가들로 작품의 완성도, 창작활동의 참여 여부, 작품 수, 작품의 대중적 성공 등을 종합적으로 고려해 선정했다. 이들은 당대 활동한 여타 소리꾼들에 비해 양적으로나 질적으로 뛰어난 작품을 발표했을 뿐 아니라 작사와 작창 작업에 적극적으로 매진한 예술가들이다. 또한 선별된 작품은 관객의 수용과 연행 공간, 지원 구조, 매체와 미디어의 활용 등 예술사회학에 관한 다양한 문제의식과 담론을 탐구하기에 최적화된 사례들이다.

먼저 창작판소리의 탐색기인 1960년대부터 1970년대 후반을 대표하는

64) 원칙적으로 창작판소리가 발생한 당시부터 최근까지 네 개로 분류된 양상을 따라 소리꾼과 작품도 넷으로 구분하는 게 타당하다. 그러나 1950년대 전후 태동기의 작품들은 온전히 구비된 텍스트를 확보하기 어려운 부득불 한계가 있다. 특히 박동실의 월북으로 인해 창작자가 직접 녹음한 <열사가> 전곡의 음악 텍스트는 현재 존재하지 않는다. 본고는 사실과 음악을 분석 대상으로 하기 때문에 텍스트가 부재하는 작품은 제외하기로 한다.

창작판소리 예술가로는 ‘박동진’을 선정했다. 박동진은 판소리의 대중화를 목표로 창작판소리의 초석을 다진 선구자적 인물이다. 그는 당시 주류 명창들이 창작판소리를 소홀히 한 상황에서 거의 유일하다시피 새로운 판소리 창작에 열정을 쏟아 부었다. <예수전>과 <충무공 이순신 장군>이 대표적 작품이며 이외 <갈릴리의 봄>, <팔려간 요셉>, <모세전>, <논개전> 등도 확인되지만 실연되지 않거나 미발표된 것들이다.⁶⁵⁾

1969년부터 1972년 사이 창작 발표된 <예수전>은 박동진 개인의 종교적 신념과 기독교 방송국의 기획적인 전도 의도가 부합된 성취물이다. 주태익 작가의 사설에 박동진이 곡을 붙인 작품으로 전국의 교회와 학교 중심으로 수백회 이상의 공연을 통해 열띤 호응을 얻었다. 1973년 발표된 <충무공 이순신 장군>은 시조작가인 이은상의 <태양의 비치는 길로>를 토대로 박동진이 직접 사설과 작창을 완성한 작품이다.

본고에서는 성서라는 특수성을 앞세운 <예수전>보다는 보편적 소재로 시대적 상황과 연계성이 높은 <충무공 이순신 장군>을 분석 대상으로 선정했다.⁶⁶⁾ 이순신은 현재까지도 드라마와 영화, 만화, 게임 등 다양한 분야에서 활용 중인 원형 소재이다. 박동진이 판소리로 그려낸 민족 영웅의 서사를 1970년대 시대상과 연계해 살피는 작업은 예술과 사회와의 관계를 고찰하는 데 매우 적절할 것으로 생각된다.

1980년대 전부터 1990년대 후반 도약기에는 창작판소리의 양식화라는 뚜렷한 족적을 남긴 임진택을 대표 예술가로 조명했다. 그는 1970~1980년대 정치적으로 침울한 현실 속에서 사회적 항변의 목소리를 담아 동시대 관객들과 교감을 나누었다. 그는 1974년 <소리내력>을 필두로 1985년 <뚝바다>, 1993년 <오적> 등을 차례로 발표하면서 서울대 문리대 연극회 선배인 김지하의 담시를 창작판소리로 재탄생시켰다.⁶⁷⁾ 1990년대 이후 임진택은 직접 사설까지 창작하는 역량을 발휘해 1994년 <오

65) 강운정, 「박동진 명창과 창작판소리」, 『판소리연구』 제32집, 판소리학회, 2011, 7~8면.

66) 박동진의 <예수전>은 이유진의 앞의 논문(2009)을 참고한다.

67) 담시는 서사시, 서술시, 이야기시 등과 개념상 혼동할 수 있는데 임진택은 담시를 김지하가 판소리 형식을 빌어 만든 일련의 장시(長時)들을 일컫는 용어로만 규정하여 사용했다(임진택(1990), 앞의 책, 1990, 227면.).

월 광주>, 2010년 <백범 김구>, 2011년 <남한산성>, 2017년 <다산 정약용> 등의 작품을 꾸준히 발표하고 있다. 특히 2009년부터는 창작판소리 12바탕 추진위원회⁶⁸⁾를 조직하여 한국의 근현대 인물들과 역사를 판소리 작품으로 조명하겠다는 취지 아래 활발하게 활동하고 있다.

본고에서는 임진택의 많은 창작판소리 작품 중 1980년대와 1990년대를 대표하는 <뚝바다>(1985년)와 <오월 광주>(1990년) 두 개의 작품을 분석 대상으로 꼽았다. <뚝바다>는 김지하의 담시를 활용해 만든 단형 판소리로 권력층의 친일 행태를 신랄하게 풍자해 사회적 반향을 일으키고 대중들의 뜨거운 반응을 얻은 작품이다. <오월 광주>는 김지하의 담시에 의존하지 않고 스스로의 예술적 역량을 결집시켜 창작자로서 홀로서기를 시도한 첫 작품이다.⁶⁹⁾ 담시를 토대로 만든 기존 판소리들과 비교해 현실비판적 시각은 고스란히 유지하면서도 장형판소리로 규모를 확대해 구조와 형식의 측면에서 완결성이 돋보이는 작품이라 할 수 있다.

2000년대 이후에는 어느 때보다 다양한 작품들이 쏟아져 나온 창작판소리의 부흥기로 이 시기를 대표하는 소리꾼으로 김명자와 이자람을 선택했다. 먼저 김명자는 또랑광대의 흐름을 견인한 주역으로 오락성과 대중성이 뛰어난 사설로 많은 대중들에게 판소리 장르의 새로운 면모를 널리 알린 주역이다. 그의 작품들은 ‘전주산조축제’의 프로그램 중 하나인 또랑광대 콘테스트를 통해 선보였는데 이 대회는 성음이 뛰어난 명창이 아닌 참신한 창작력과 생동감 넘치는 무대를 구현하는 소리꾼을 선발한다. 같은 시기에 눈부신 활약을 펼친 박태오, 류수곤, 정대호, 이일규 등도 이 대회가 배출한 소리꾼들이다.

김명자의 다양한 작품 중에서 본고는 2001년 창작된 <슈퍼덕 씨름 출전기>를 분석하고자 한다. 이 작품은 그간 진지하고 심각한 내용에서 벗어나 평범한 일상생활 속 소재를 활용해 보다 쉽고 친숙한 판소리를 지향하며 또랑광대 콘테스트에서 인기상을 수상했다. 사설과 가락은 대중

68) 12바탕추진위원회는 위원장 김도현, 예술총감독 임진택, 기획위원장 이두엽 외 8명의 기획위원들로 구성되어 있다(창작판소리12바탕 추진위원회 블로그).

69) 임진택은 김지하의 담시를 자신의 판소리에 맞게 적절하게 변형했음에도 불구하고 사설의 가치가 보다 적극적으로 평가된 측면이 있다(김기형(2004), 앞의 논문, 106~107면; 이정원(2017), 앞의 논문, 78면.).

의 관심사와 취향을 민첩하게 반영해 동시대를 살아가는 현대인들에게 수용되었다는 점에서 높은 평가를 받을 수 있다.

이자람은 판소리를 비롯해 뮤지컬, 창극 등 다양한 작품을 통해 현대 창작국악이 활성화되는데 많은 공헌을 한 예술가로 인정받는다. <내 이름은 예술이>라는 동요 가수로 활동한 전력이 있던 그는 기네스북에 최연소로 춘향가의 완창 기록을 올리며 청년 시기에 이미 유망한 판소리 예술가로서 두각을 나타냈다. 그는 대학교 재학 중 국악 뮤지컬 창작 집단인 ‘타루’를 결성하면서부터 창작판소리에 본격적인 관심을 갖기 시작한다. 관객과 평단에서 이자람이 큰 주목을 받은 계기는 2007년과 2009년에 독일의 극작가 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)의 원작 희곡인 『사천의 선인들』과 『억척어멈과 그 자식들』을 모티브로 한 창작판소리를 발표하면서부터다. 2014년에는 노벨문학상 수상자인 가브리엘 가르시아의 『대통령 각하, 즐거운 여행을!』을 <이방인의 노래>로, 주요섭의 단편 소설인 『추물』과 『살인』을 동명의 판소리로 각색하는 등 국내외 저명한 문학작품을 창작판소리로 재탄생시키는 작업을 이어나갔다.

본고에서는 일련의 이자람 작품 중에서 <사천가>를 집중적으로 다루고자 한다. <사천가>는 브레히트가 의도한 서사극의 문법을 전통음악으로 성공적으로 재해석하여 판소리의 대중화, 세계화에 대한 가능성을 보여준 긍정적 사례로 판단된다. 또한 <사천가>는 실험적인 창작방식을 모색하고 다양한 지원 프로그램을 활용하고 있어 과거와 다른 판소리의 연행 전략을 입체적으로 살피는 데에도 효과적이다.

선별된 다섯 개의 창작판소리 작품들은 예술사회학 접근이 용이하도록 ‘텍스춰(texture)’와 ‘콘텍스트(context)’로 나누어 해석될 것이다. 이는 김현주가 제안한 판소리의 담화론적 해석을 참조⁷⁰⁾한 것으로 그는 판소리 연행에서 직조된 내용과 형식을 텍스춰로, 판소리 연행에 영향을 미치는 갖가지 사회배경적인 맥락을 콘텍스트라고 명명하며 두 가지 국면을 동시에 조명할 것을 강조한다. 텍스춰에서는 사설과 음악의 미적 특징을 분석하고, 콘텍스트에서는 분석된 텍스춰가 생산과 소비라는 맥락

70) 김현주, 「임방울의 ‘쑥대머리’에 대한 담화론적 해석」, 『연행으로서의 판소리』, 보고사, 2011, 136~165면.

에서 어떤 의미를 갖는지 해석하고자 한다. 각 장의 1절에서는 작품의 텍스트로 분석한 내용을, 2절은 콘텍스트로 해석된 내용을 다룬다.⁷¹⁾

텍스춰 국면에서 사설의 경우 이야기 구성과 인물 유형, 서사패턴, 담화방식 등을 중심으로 분석하면서 시점의 혼효, 장면의 극대화, 부분의 독자성 등 고유의 사설 직조 원리를 어떻게 현대적으로 수용하고 체화했는지를 살펴보았다.⁷²⁾ 판소리의 사설은 문화융합적 특성⁷³⁾을 지니고 있기 때문에 소리꾼이 전통적 질서와 당대의 문화적 요소를 융합해 자신만의 색채로 사설을 짜내는 방략은 창작판소리의 문학적 완성도를 평가하는 시금석이 될 것이다. 음악 텍스춰⁷⁴⁾의 경우 장단과 조, 선율 등의 어법에 초점을 맞추되 필요에 따라 소리꾼의 개성이 두드러지는 특정 부분은 채보 작업을 통해 좀 더 세밀하게 파악하기로 한다. 판소리는 글과 소리가 결합되어 표현되므로 음악적 텍스춰는 사설을 동반한 ‘이면’의 관점에서 해석될 필요가 있다. 이면이란 판소리의 음악어법이 극적 상황을 가장 적절하게 표출하도록 사설에 장단이나 조, 선율과 리듬을 유기적으로 결합하는 것이다.⁷⁵⁾

한편 본고는 각 작품별로 사설과 음악의 전반적 윤곽을 포착하기 위해 마리메꼬 차트(Marimekko chart)를 활용한다. 이는 양적 방법론을 중시하는 사회학의 방법론에 착안한 것으로 연행시간을 기준으로 사설과 음악적 짜임을 객관적이고 체계적으로 보여주기 위한 의도다.⁷⁶⁾ 전체 작

71) 1절 ‘텍스춰’는 다시 1항 사설과 2항 음악으로, 2절 ‘콘텍스트’는 1항 생산과 2항 소비로 구분하여 조망했다.

72) 판소리에서 ‘장면의 극대화’는 특정 부분을 자세히 확대해 대목의 극적 효과를 높이는 것이고, ‘부분의 독자성’은 어떤 대목이 단독으로 연행되어도 전체 서사의 맥락에 무리가 없는 특징을 가리킨다.

73) 판소리 사설에는 무가적 기반과 나례 요소, 도시의 유흥문화 등 이질적인 담화들이 융합된 ‘만화경적 조합’이 발견된다. 양반과 하층민들을 아우르며 다양한 관객층을 대상으로 여러 가지 문화들이 혼입 연행되면서 사설 자체도 복합적인 특성을 지니게 되었다(김현주(2011), 앞의 책, 190~245면.).

74) 서양문화의 발달을 ‘합리화’의 개념으로 접근한 막스 베버(Max weber)는 음률, 음계, 화성 등의 음악적 요소 역시 사회적 요건과 깊은 상관성이 있다고 설명한다(Max Weber, 이진용 역, 『음악사회학』, 민음사, 1993.).

75) 이를테면 비장한 장면에는 느린 장단을, 희극미가 넘치는 부분에서는 빠른 장단으로 결합해 감정을 고조 또는 하강시키는 것이다(송재익, 「판소리에서 더듬을 통한 이면의 구현 양상」, 『판소리연구』 제41집, 판소리학회, 2016, 170면.).

품에서 각 장면이 차지하는 연행 시간의 비중을 계량화한 후 이를 도식화하는 작업은 서사구조와 장단 구성, 소리와 아니리의 비중, 갈등과 이완의 양상 등을 파악하는 데 도움을 준다.

사설과 음악 중심으로 분석된 텍스트는 앞서 언급한 대로 생산과 소비라는 콘텍스트와 함께 조망될 것이다. 소리꾼 개인의 정체성, 예술계와의 관계와 후원 제도, 관객의 소비, 향유 방식 등을 텍스트 분석 내용과 연결함으로써 작품을 새롭고 깊이 있게 해석할 수 있다. 콘텍스트에는 특정 예술가와 작품에 초점을 두고 있기 때문에 소리꾼 개인의 예술과 삶의 대한 철학, 작품에 대한 견해 등의 자료를 수집 분석하는 내러티브 연구(narrative research) 방법⁷⁷⁾을 활용하고자 한다. 텍스트와 콘텍스트를 잇는 과정은 예술가의 개인사와 시대사와 같은 바깥의 맥락이 사설이나 음악과 상호 조응하는 방식을 살피는 것이고, 본고는 이 과정을 해석함으로써 작품의 창작 의도와 시대적 의미 등을 종합적으로 이해할 수 있다.

76) 마리메꼬 차트는 사회과학에서 항목별 점유율을 일목요연하게 나타내기 위해 사용되는 분석 도구다. 이를 작품 분석에 응용하면 각 서사 장면이나 장단이 전체 작품에서 차지하는 비중을 체계적으로 살필 수 있다. 예를 들어 특정 작품의 음반이나 영상에서 장면별 연행 시간을 기준으로 마리메꼬 차트에 도포하면 아래와 같이 분석된다. 해당 작품은 총 3개의 장으로 구성되어 있고 각 장은 3개, 2개, 5개 장면으로 구성된다. 사각형의 크기는 해당 장면의 비중을 의미하는데 도표에서 2장의 크기가 가장 크다는 것은 2장이 가장 많은 비중을 차지하고 있음을 나타낸다.

1장	2장	3장
1-A	2-A	3-A
1-B		3-B
1-C	2-B	3-C
		3-D
		3-E

77) 내러티브 연구는 문학, 역사학, 인류학, 사회학 등에 기원을 두고 있지만 연구 주제마다 나름의 접근을 채택한다. 본고에서는 콘텍스트의 논의를 위해 소리꾼들의 내러티브 자료들을 연대기적 순서로 재배치되거나 맥락에 맞게 인과적으로 재구성할 것이다(John W. Creswell, 조홍식 외 3인 역, 『질적 연구방법론 - 다섯 가지 접근』, 학지사, 2015, 94~101면.; Jo Anne Ollerenshaw & John W. Creswell, Narrative Research: A comparison of two restorying data analysis approaches, *Qualitative Inquiry*, 8, p. 329~347.).

II. 예술사회학의 관점으로 본 창작판소리의 전개 양상

1. 새로운 예술가의 탄생과 후원체계의 변화

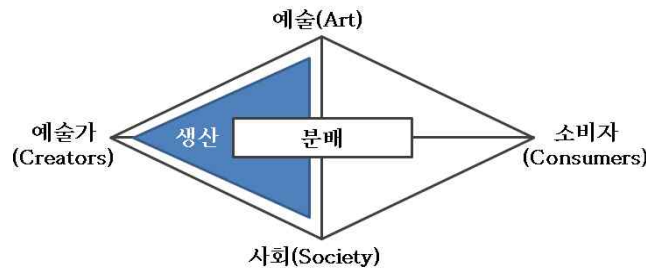


그림 3. ‘문화의 다이아몬드’ 상에서 예술의 생산

문화의 다이아몬드 모형에서 왼편은 예술의 생산에 관련된다. 여기서는 예술가가 어떻게 작품을 창작하며 사회와 어떤 관계를 형성하는지에 관심을 둔다. 단토(Danto)는 예술의 본질을 예술 내부에서 찾는 것을 거부하며 대신 “눈에 보이지 않는 어떤 것, 예술이론의 분위기와 예술의 역사에 대한 지식”, 즉 예술계를 통해 예술의 본질이 규정된다고 했다.⁷⁸⁾ 더 나아가 베커(Howard S. Becker)는 예술은 개인에 의해 갑자기 완성된 산물이 아니라 예술계(Art Worlds)에서 이루어지는 집단적인 노력의 과정이라고 강조하며 창작에 참여한 사람들과 그들을 둘러싼 관계, 자원과 제도, 이들이 공유하는 관행으로 확장해 이해하려고 한다.⁷⁹⁾

판소리는 일반적으로 소리꾼 한 명의 예술로만 이해하기 쉽다. 그러나 판소리 역시 다양한 인력과의 관계에서 예술 활동이 이루어진다. 본 장에서는 예술집단 내 소리꾼의 사회적 위상 변화에 초점을 맞추고 특히 전통판소리 위주로 형성된 예술계에서 창작판소리꾼이 등장하게 된 동인

78) 한준 외 3인, 「한국 근대적 음악계의 형성과 분화」, 『문화와사회』 10, 한국문화사회학회, 2011, 258면.에서 재인용

79) 예술계는 예술 작품을 생산하기 위해 협력적으로 활동하는 조직된 사람들의 네트워크로 예술은 혼자서 작업하는 창조적인 천재 예술가에 의해 만들어지기 보다는 여러 사람들의 노력이 모여 탄생된다(Howard S. Becker, *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.).

과 창작 작업의 특징을 살펴보겠다. 또한 창작판소리 생산에 중대한 영향을 미치는 외부 요인으로서 국가의 지원 역할을 집중적으로 살펴겠다. 상업적 성향이 적은 순수 공연예술 분야에서 정부의 정책적 지원은 창작 작업에 막대한 영향을 끼치기 때문이다. 무형문화재 제도를 포함하여 판소리에 대한 국가의 지원 구조의 변화를 분석했다. 동시에 정부의 정책적 주도 하에서 명창 혹은 유망한 소리꾼이 선별되는 과정을 게이트키퍼의 관점에서 비교하여 살펴겠다.

1.1. 소리꾼의 신분 변동과 창작방식의 변화

1.1.1. 상이한 계보의 예술가 등장

예술사회학자들은 직업인으로서 예술가를 주목한다. 주로 예술가들의 유형을 분류하고 이들의 공통된 특징을 발굴해 내려 한다. 하지만 다른 직업들에 비해 예술가들의 경력은 개인차가 크기 때문에 일반적인 통계를 내기는 어렵다.⁸⁰⁾ 그럼에도 불구하고 사회학자들은 예술가들에 대한 의견이 일치하는 부분이 있는데 예술가로 성공하기는 굉장히 어렵고 또한 금전적으로 충분한 보상을 받지 못한다는 점이다.

예술가들은 소수의 슈퍼스타와 그 이외의 평범한 예술가들(rank and file)로 양분되는 ‘승자독식’의 형태를 띠고 있다.⁸¹⁾ 대부분의 예술 장르는 일부 스타 예술가가 특정한 양식과 유행을 이끌어 가고, 나머지 예술가들은 대중들에게 인정받지 못한 채 스스로의 성취감을 만족하며 활동할 뿐이다. 게다가 고된 연습과 훈련 과정을 거치고도 응당한 보상을 받지 못하는 예술가들이 무수히 많은데 관객들 혹은 비평가 앞에서 실력이 발휘되지 못하면 고행의 과정이 무의미해져 버리기도 한다. 이러한 관점에서 멩거(P-M. Menger)는 예술가들의 경력이 위험하다고 지적한다.⁸²⁾

80) Andrew Abbott & Alexandra Hrycak, Measuring Resemblance in Sequence Data: An Optimal Matching Analysis of Musicians' Career, *American Journal of Sociology*, 96(2), 1990, p. 144~85.

81) Sherwin Rosen, The Economics of Superstars, *American Economic Review*, 75, 1981, p. 845~858.

판소리 역시 ‘명창’으로 불리는 탁월한 기량을 지닌 소수의 소리꾼들이 전통판소리의 흐름을 주도해왔다. 판소리는 고수 이외에 어떠한 예술가도 등장하지 않아 마치 판소리 예술사가 곧 명창의 역사인 것처럼 유명 소리꾼들에게 조명이 집중되었다. 그러나 창작판소리를 주도해 온 예술가들은 ‘명창’ 일변도로 전개되지 않았다. 오히려 성공한 주류 명창들 대부분은 창작 활동에 관심을 갖지 않는다. 그렇다면 현대 창작판소리들은 누가 이끌며 지속하고 있는가. 판소리의 흐름을 주도한 예술가의 변화 양상을 전통판소리와 창작판소리로 대비하여 조망하고 특히 창작판소리가 상이한 계보의 예술가에 의해 주도되는 과정을 주목해서 살펴보고자 한다.

17세기 판소리 발생 당시 소리꾼은 가면을 쓰고 춤과 줄타기 등 각종 기예를 펼친 연행자들과 함께 ‘광대(廣大)’로 불렸다. 소리꾼은 다른 기예 종목에서 뛰어난 자질을 보인 광대들보다는 비교적 좋은 대접을 받았지만 세습무 혹은 재인 집단 출신의 천민 신분에 속했기 때문에 그들을 바라보는 사회적 시선은 존경이라기보다는 냉대에 가까웠다.⁸³⁾ 그러나 19세기 초 판소리 창자의 사회적 위상이 크게 반등하면서 이른바 ‘명창의 시기’로 접어든다. 천민과 중인층 중심으로 애호되던 판소리의 인기가 평민과 양반들, 심지어 왕실까지 확산되었고 일부 판소리 창자의 신분이 명창으로 상승했다.⁸⁴⁾ 19세기는 염계달, 모흥갑 등 전기 8명창 시대와 박유전, 이날치 등 후기 8명창 시대로 양분되고, 이들은 뛰어난 예술적 기교와 표현의 탁월성을 인정받아 판소리의 황금시대를 이어나갔다. 20세기 초반에는 이화중선, 김초향, 박록주, 김여란, 김소희 등 여류 창자들이 주도하는 5명창 시대가 펼쳐졌는데 근대 사회에 접어들어 직업 선택이 자유로워짐에 따라 남성보다는 여성이 판소리에 전념하는 경우가 늘

82) Pierre-Michel Menger, Artistic Labor Market and Careers, *Annual Review of Sociology*, 25, 1999, p. 541~574.

83) 최동현(1994), 앞의 책, 55~69면.

84) 사회적으로 공인된 명창은 1864년 대원군이 판소리 경창대회를 열어 장원한 이에게 명창을 부여하고 이를 전주통인청대사습(全州通引廳大私習)으로 승격시킨 것에서 유래한다(김기형, 「비가비 광대의 존재 양상과 판소리사적 의의」, 『한국민속학』 33, 한국민속학회, 2001, 46면.).

있던 탓이다.⁸⁵⁾ 이처럼 조선시대의 명창이라는 호칭은 직업이라기보다는 탁월한 성음 실력을 보증하는 의미로 인식되어 뛰어난 판소리 예술가들을 구분하는 절대적인 기준으로 작용하게 된다.⁸⁶⁾

19세기부터 20세기 초반까지 명창 위주의 전통판소리계가 고착되는 와중에 그 틈 사이로 1940~50년대 창작판소리가 서서히 파생되기 시작한다. 창작판소리는 태동된 이래 각 시기별로 다른 신분의 예술가들에 의해 역동적으로 변해왔고 이들은 ‘명창’과 ‘비가비’라는 서로 다른 계보를 형성하며 창작판소리의 단계적 흐름을 이끌었다. 시대별로 창작판소리를 주도한 예술가들의 계보를 분류하면 다음과 같이 정리된다.

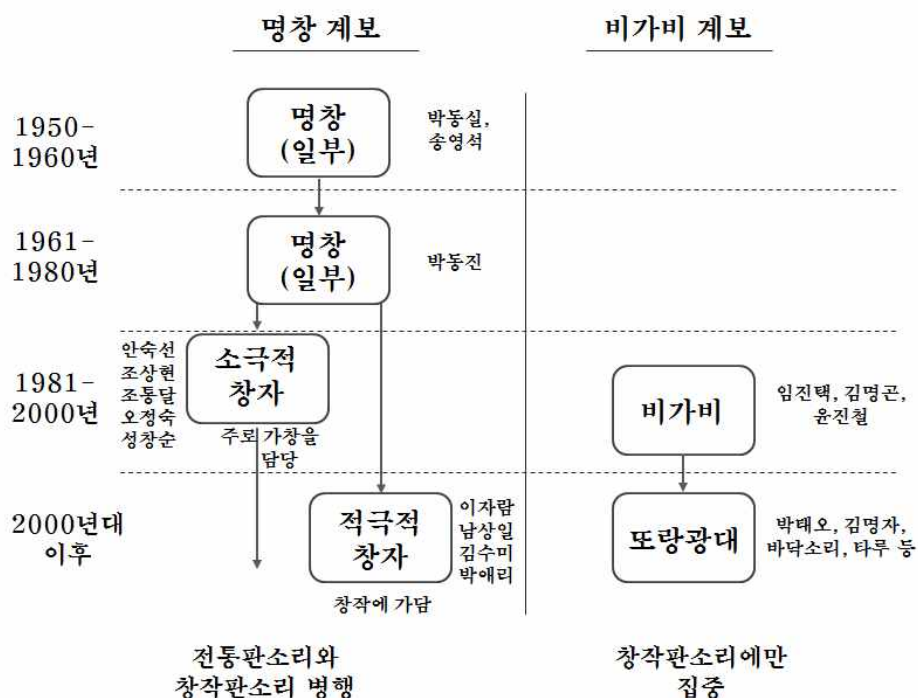


그림 4. 창작판소리 예술가의 계보와 변천 과정⁸⁷⁾

85) 김중철은 여류 명창의 등장을 사회적 상황의 변화로 설명하며 여류 예술가의 우세 현상이 20세기 후반까지 지속된다고 설명한다(김중철, 「판소리의 공연 방식과 사회·문화적 위상」, 『한국의 판소리문화』, 박이정, 2003, 100~101면.).

86) 「판소리 명창」, 『한국민족문화대백과사전』.

87) 창작판소리의 발전과정에서 각 시기 구분은 김연(2007)의 앞 논문을 참조한다.

해방을 전후해 등장한 창작판소리는 전통판소리의 소리꾼 계보를 계승하는 ‘명창 계보’로부터 시작된다. 일부 명창이 창작의 선도자 역할을 자처했는데 이들은 탁월한 성음과 기교 등의 전문 역량을 바탕으로 창작판소리의 포문을 열었다. 전통판소리 영역에서 명성을 구축한 노장 예술가들이 판소리의 대중화라는 예술적 과업과 사명감을 실현하기 위해 새로운 판소리의 영역을 모색한 것이다.

창작판소리에 본격적으로 첫발을 내딛은 예술가는 명창 박동실이다. 평소 짧은 단가를 주로 작곡해왔던 그는 1930년대 후반 명창들이 일선에서 물러난 다음 해방의 시기에 맞춰 <이준열사가>, <안중근열사가>, <윤봉길열사가>, <류관순 열사가> 등의 열사가를 창작해 직접 불렀다. 열사가는 일본의 지배 하에서 억압을 이겨낸 열사들의 활약상을 그리며 미래의 새로운 꿈과 희망을 노래하는 것이 주된 내용이다. 그러나 박동실은 한국전쟁 직후 월북으로 활동을 이어가지 못한 채 분단의 상황마저 겹쳐 예술계에서 많은 조명을 받지 못했다.⁸⁸⁾

1950년대부터 1960년대 전반까지는 정치적 풍랑으로 인해 한 편의 창작판소리도 발표되지 않았다. 이때는 4·19혁명과 5·16 쿠데타 등의 사회 혼란 속에서 예술계 전체가 침체에 빠졌던 시기였다. 뿐만 아니라 대중들로부터 높은 인기를 얻었던 창극과 국극으로 인해 유명 판소리 예술가들이 이탈해 나간 시기다. 판소리계는 예술가와 관객을 모두 잃어버리면서 쇠락의 시기에 빠지게 되었다.

약 20여 년간 주춤했던 창작판소리계에 새로운 바람을 불어넣은 소리꾼은 명창 박동진이었다. 그는 1968년부터 1972년까지 전통 레퍼토리를 처음부터 끝까지 부르는 ‘완창’을 도입해 그간 도막소리로 부르던 판소리 관행을 뒤집고 새로운 연행양식을 선보였다. 전통판소리 영역에서 실력을 다져온 그는 창작판소리에도 열의를 보여 1969년 당시로서는 낯선 소재를 판소리로 창작한 <예수가>를, 1973년에는 성웅의 일대기를 그린 <충무공 이순신>을 발표했다.

한편 이 시기 조상현, 안향년, 성창순, 안숙선 등 일부 전통판소리 명

88) 김기형(2002), 앞의 논문, 7~23면.

창들도 창작판소리에 관심을 보였지만 박동진의 활동과는 근본적 차이가 존재한다. 왜냐하면 명창들이 발표한 판소리는 대부분 심우성이 작사를, 정철호가 작창한 작품들로 명창들은 직접 창작 과정에는 가담하지 않았기 때문이다.⁸⁹⁾ 주로 발표회를 통해 연행에 참여했기 때문에 소극적인 방식으로 창작판소리 활동을 펼쳐나갔다.

명창들이 창작판소리 활동에 소극적이었던 이유는 다각적 측면에서 짐작이 가능하다. 우선 창작판소리가 자신의 경력과 명성에 큰 도움이 될 수 없다는 ‘예술가적 지향(artist’s orientation)’이 작용했을 가능성이 높다. 예술가적 지향은 예술가들이 자신의 지위를 스스로 판단할 때 ‘얼마나 많은 돈을 버느냐’ 보다 ‘동료 예술가들에 의해 얼마나 인정받는가’에 더 많은 영향을 받는 것이다.⁹⁰⁾ 당시 명창들이 생각하는 성공한 예술가는 대중들에게 익숙하지 않은 새로운 판소리를 전파하기 보다는 전통 다섯 바탕에서 확고한 입지를 다진 후 최종적으로는 인간문화재로 지정 받는 일이었다.

명창들의 참여가 적었던 또 다른 이유는 창작 작업의 어려움 때문으로 추측할 수 있다. 성음의 연마에 매진해 온 소리꾼들에게 사설과 소리를 새롭게 짜는 작업은 매우 어려운 일이다. 특히 태동기에는 창작판소리의 규범이라고 할 만한 작품이나 창작의 보편적 원리가 없어 낯선 이야기를 창과 아니리로 만드는 게 결코 쉽지 않았을 것이다. 이러한 점에서 창작판소리 일세대로 여겨지는 박동실과 박동진의 노고와 업적은 높이 평가할 만하다. 만약 이들의 노고가 없었다면 현재의 창작판소리는

89) 1970년대 정철호가 작창하고 심우성이 작사해 명창들이 가창한 노래는 다음과 같다(김연(2007), 앞의 논문, 53면). 권율 장군(조상현, 1979년), 큰별은 바다에 떨어지고(안향년, 1979년), 이준 열사(성창순, 1979년), 안중근 의사(안숙선, 1979년), 류관순 열사(안숙선, 1979년), 윤봉길 의사(조상현, 1979년).

90) 예술사회학에서 예술가들은 다음과 같이 세 가지 방식으로 정의되며 예술가들은 ‘시장적 정의’보다 ‘자신과 동료에 의한 정의’를 가장 선호하는 것으로 나타났다. ①시장적 정의: 예술가로서 생계를 이어나가고 생활비를 벌고자 한다. ②교육과 협회적 정의: 예술 관련 정규 교육을 받았고 예술가 조합에 속해있다. ③자신과 동료에 의한 정의: 동료로부터 예술가로 인정받고 스스로 예술가라고 여긴다. (Joan Jeffri, Joseph Hoise & Roberts Greenblatt, The Artist Alone: Work Related, Human, and Social Service Needs - selected Findings, *Journal of Arts Management and Law*, 17(3), p. 5~22.).

존재하지 않았을지도 모를 일이다.

1970년대 후반까지 어렵게 명맥을 유지한 창작판소리는 1980년대 이후 커다란 변화를 맞는다. 명창의 활동에 가려져 부각되지 않았던 ‘비가비’가 창작판소리에 두각을 나타내며 새로운 계보를 형성하기 시작했다. 비가비는 소리꾼의 출신 성분에서 비롯된 용어로 원래 조선시대 양반 출신의 창자를 가리킨다.⁹¹⁾ 판소리 애호가이면서 동시에 양반이었던 한량 중에서 감상자의 역할에만 만족하지 않고 직접 광대의 신분을 자처해 소리 연행을 직업으로 삼는 사람이 생겨난 것이다.⁹²⁾

현대 판소리에서 비가비는 1980년대 이후 대학교 교육을 받은 지식인 출신의 엘리트 예술가들을 의미하며 임진택, 김명곤, 이규호 등이 대표적이다.⁹³⁾ 이들은 민주화 운동이 활발하게 전개된 시기에 창작판소리를 일종의 민중예술운동의 방편으로 인식하고 사회저항적 작품을 발표하며 명창 중심의 판소리 예술가들과는 다른 독자적 구도를 형성해 나갔다. 이들은 오랜 시간 소리 훈련을 받지 않았기 때문에 성음의 예술정보다는 시대비판 정신을 강조한 사실 측면에서 더 높은 평가를 받기도 한다.

임진택은 서울대 외교학과 출신으로 1970년대 초반 마당극 연출가로 이름을 알린 후 1975년부터 본격적으로 창작판소리에 관심을 갖게 되었다. 당시 <소리내역>, <똥바다>, <오적>, <오월 광주> 등 사회변혁의 의지를 담은 작품들이 인기를 끌며 대중들에게 창작판소리의 존재를 강하게 각인시켰다. 비슷한 시기 활동한 서울대 출신의 김명곤은 1988년 ‘오늘의 수궁가’, ‘금지된 수궁가’를 뜻하는 <금수궁가>를 발표했다. 스승인 박초월의 수궁가를 시대의 거울에 비추어 인간 세상의 갖은 정치사회 문제를 현대적으로 패러디한 작품이다.⁹⁴⁾ 대중들에게 널리 알려지지 않았지만 이규호는 박봉술 명창과 성우향 명창의 제자로 소리꾼으로서뿐

91) 조선시대 유명한 비가비로는 최선달, 권삼득, 정춘풍 등이 있다.

92) ‘비가비’에 관한 어원은 두 가지가 있다. 첫째, 소리 광대는 대부분 무계 출신이었고 이들을 ‘가비(甲)’이라 불렀는데 무계가 아니어서 ‘非가비’라고 칭했다는 추측이다. 둘째, 기생방에서 일반 사람을 부르던 표현이 비가비였는데 이 용어가 전용(轉用)되었을 것이라는 의견이다(김기형(2001), 앞의 논문, 46~53면).

93) 김기형(2001), 앞의 논문, 59~62면.

94) 이진오, 「<금수궁가>의 창작 배경과 패러디 전략」, 『판소리학회 제 83차 정기 학술대회 자료집』, 판소리학회, 2017, 68~70면.

아니라 임진택, 김명곤의 고수로 오랜 기간 활동한 대표적 비가비 예술가다.⁹⁵⁾

2000년대부터는 명창의 계보와 비가비 계보의 예술가가 동시에 창작 판소리계를 주도해 나가고 있다. 이들은 교육과 경력, 창작활동 참여 등에 있어 공통점과 차이점이 존재한다. 이 시기 소리꾼들은 1980년대 이후 전국 대학의 국악과에서 배출된 학생들로 판소리를 전공한 젊은 예술가들이라는 점에서 서로 유사하다. 1970년대까지 국악과가 개설된 대학은 4개에 불과했으나 1980년대에 11개, 1990년대에는 11개 대학에서 새로 개설되면서 청년층 판소리 예술가들이 크게 늘어났고 이때 교육을 받기 시작한 판소리 전공자들이 2000년대 이후 대거 배출되면서 존재감을 드러내기 시작했다.⁹⁶⁾

반면 차이점은 전통판소리 활동을 병행했는가의 여부로 판가름이 난다. 이자람, 남상일, 김수미, 박애리 등 명창의 계보를 잇는 소리꾼들은 창작판소리 활동을 전개하면서도 전통판소리 무대에도 적극적으로 임한다. 이들은 과거 1970~1980년대 가창에만 소극적으로 참여했던 명창들과 다르게 작사와 작창에 적극적으로 가담한다. 뿐만 아니라 명창이 되기 위한 성음 수련과 훈련을 병행하면서 완창발표회 등을 통해 전통 소리꾼으로서의 면모도 지속적으로 이어나간다. 비가비 계보를 잇는 예술가들은 ‘또랑광대’라고 지칭된다. 또랑광대는 ‘또랑’과 ‘광대’의 합성어로 명창에 비해 상대적으로 성음 실력이 부족한 소리꾼들을 의미한다. 이들은 명창들의 경력과 다른 궤적을 밟으며 주로 창작판소리 활동에만 전념한다는 점에서 비가비의 행적을 답습한다. 김기형에 따르면 또랑광대는 본래 명창들 사이에서 학습이 시원치 않은 소리꾼을 지칭할 때 사용하는 용어였지만 현재는 젊은 소리꾼들이 판소리의 현장성과 대중성 회복을 위해 의미를 재규정, 재해석하여 사용하고 있다.⁹⁷⁾ 이들은 자신들이 설 무

95) 김기형(2004), 앞의 논문, 60~61면.

96) 박소현, 「대학교, 국악 교육의 주요쟁점」, 『국악과교육』 28, 한국국악교육학회, 2009, 251~253면.

97) 또랑광대는 본래 전통사회에서 체계적인 소리교육을 받지 못했지만 노동현장이나 마을의 경조가 있을 때 소리 재능을 펼쳤던 소리꾼들로 일반 서민들과 판소리를 공유하면서 판소리 문화의 저변을 넓혀나가는 데 기여했다. 또랑광대라는

대가 없다는 사실에 움츠리지 않고 창작판소리라는 영역을 겨냥해 관객들과의 즉흥적 교감을 만들어 내기 위해 노력했다.

2000년대 창작판소리를 이끄는 소리꾼들은 자신들의 계보에 상관없이 젊은 예술가답게 참신한 상상력을 바탕으로 소재의 영역을 광범위하게 확장했다. 전래 설화에서 모티브를 얻은 창작물로는 바닥소리의 <토끼와 거북>, 정유숙의 <눈먼 부엉이>, 류수곤의 <햇님달님>, 유쾌한 일상사를 주제로 한 김명자의 <슈퍼덕씨름출정기>, 박태오의 <스타대전 저그 초반러쉬 대목>, 민감한 사회문제를 다룬 작품으로는 <미션·효순을 위한 추모가>, 이자람의 <구지가>, 황미란의 <독도야, 독도야> 등 셀 수 없을 만큼 다양하다.

이 시기 작품들은 2000년대 이전의 창작판소리 작품들에 비해 진지함보다는 재미를 추구하는 것들이 많다. 보다 많은 대중들이 가볍게 즐기도록 친근한 이야기를 소재로 삼았기 때문이다. 사실 곳곳에 당시 유행어나 신조어, 영어 표현도 자연스럽게 끼여 있고 음악도 비장한 슬픔보다는 웃음을 주는 골계적 요소가 많이 배치되어 있다. 이들의 승부처는 예술적인 소리의 기량보다는 재기 넘치는 아이디어와 최대한 많은 관객들과의 교감이었던 것이다.

이처럼 창작판소리는 전통판소리 예술가들과는 다른 사회적 위상으로 변모해 왔고 상이한 계보를 형성했다. 전통판소리는 광대에서 명창으로 주도 세력이 이동되었고 여전히 주류 명창이 전통의 명맥을 계승하고 있다. 반면 창작판소리는 소수의 명창들이 효시가 되었으나 1980년대 이후 명창 계보와 비가비 계보로 양분되는 구도가 형성되었다고 볼 수 있다.

그렇다면 창작판소리 예술가들이 전통판소리와는 결별하고 완전히 다른 예술을 추구했는가에 대한 의구심이 든다. 새로운 행태의 판소리를 만드는 일은 소리꾼들에게 지난하고 고된 여정과도 같다. 창작이라는 작업은 무엇보다 혁신적 아이디어와 모방할 수 없는 창의성을 씨앗으로 시작되기 때문이다. 여기서는 베커가 제안한 ‘예술가 개념’을 토대로 관행과 혁신 사이에서 창작판소리 예술가들이 취한 창조 방략을 살펴보도록

용어는 2001년 전주산조예술축제에서 시작된 ‘또랑광대 컨테스트’에서 본격적으로 사용되었다(김기형(2004), 앞의 논문, 7~21면.).

하겠다.

베커는 모든 예술가를 기존의 예술가들이 형성한 예술계와 다양한 방식으로 연결할 수 있다고 지적하면서 예술가의 유형을 통합된 전문가(integrated professionals), 이단자(mavericks), 민족 예술가(folk artists), 소박한 예술가(native artists) 등 네 가지로 분류했는데 내용을 요약하면 다음과 같다.⁹⁸⁾

‘통합된 전문가’는 받아들여질 만한 방식으로 그들의 예술을 구성하며 당대의 관례를 받아들이는 예술가들이다. ‘이단자’는 그들이 속한 예술계의 관례가 억지로 강요된 것이라는 알고 예술계가 받아들이기 거부한 혁신을 도입하는 예술가들이었다. ‘민속예술가’들은 아마추어로 예술계처럼 행동하는 사회적 네트워크 속에서 작업하며 전문 예술계에서 완전히 벗어나 창조적인 것을 생산해 내는 사람들이다. 마지막으로 ‘소박한 예술가’는 어떠한 예술계에 속하지 않고 완전히 창조적인 작품을 만들어 내는 사람들로 때로는 쉽게 이해하기 어려운 작품, 이를테면 유리병으로 장식한 거대한 집, 포일로 감싼 가구 등을 만들어낸다. ⁹⁹⁾

상기한 바대로 예술가는 통합된 전문가처럼 기존의 예술계를 기준으로 적당한 수준의 관행을 유지하거나 혹은 이단자, 소박한 예술가처럼 극단적으로 벗어남으로써 새로운 예술을 지향한다. 하지만 베커는 모든 예술가가 어떤 하나의 유형에 완벽하게 독립적으로 분류되어 있기 보다는 다소 중첩된 형태의 면모를 갖추고 있다고 한다. 예컨대 어떤 예술가가 스스로 이단자이기를 원하지만 실제로는 통합된 전문가의 역할에 가깝다. 그 이유는 대부분의 예술가들은 혁신을 도입한다 하더라도 기존의 예술계가 받아들일 수 있는 ‘관행’을 받아들이며 예술계는 그의 작품에서 혁신과 관행이 얼마나 조화롭게 균형을 이루는가를 평가하기 때문이다.¹⁰⁰⁾

98) Howards S. Becker(1982), 앞의 책, 226면.

99) Howards S. Becker(1982), 앞의 책, 226~240면.

100) 베커는 서양음악에서 리듬의 파괴를 지향했던 스트라빈스키(Igor Stravinsky)를 통합된 전문가로 분류했고, 각종 소음을 활용한 찰스 아이브스(Charles Ives)를 이단자로 분류했다. 그러다 이단자가 예술계를 거부하더라도 여전히

창작소리꾼들의 방략은 베커가 제안한 예술가들의 유형으로 구분하면 ‘이단자’ 혹은 ‘통합된 전문가’가 혼합된 양상을 보인다. 1970년대~1990년대 사회 비판과 풍자적 성격이 강한 판소리, 2000년대 기상천외한 재담과 일상사를 그려낸 단형 판소리들은 파격적인 새로움을 추구한 것으로 해석된다. 전통판소리 예술의 자장에서 과감하게 벗어나 혁신적 실험을 단행했다는 점에서 이단자로서의 면모가 드러났다고 할 수 있다. 그러나 외피적으로 파격적인 변화를 지향하더라도 대부분의 창작판소리는 여전히 전통적 방식을 상당 부분 수용한다는 점에서 통합된 전문가의 측면이 존재한다. 창자와 고수라는 옛 형식의 원형을 고수하며 기본적인 판짜기 방식이나 풍자·사회비판 의식 등 전통판소리의 정신을 물려받은 혼적들이 강하게 나타나기 때문이다. 초기 발표된 열사가(예: 이준열사가, 안중근열사가, 유관순열사가 등)부터 최근 2000년대의 토랑광대 소리(예: 스타대전, 구지가, 슈퍼덱씨름출정기, 바닥소리가 등)까지 대부분 판소리는 창과 아니리의 교체, 느림과 빠름을 오가는 장단, 4·4조의 가사조문체 등 전통판소리의 원형적 질서를 유지하는 경우가 대부분이다.

창작판소리 예술가들은 여전히 전통판소리의 장르적 특성을 어느 정도 공유한다. 디마지오(DiMaggio)에 따르면 장르 구분체계는 사회의 구조적 특성에 영향¹⁰¹⁾을 받는데 판소리는 예술가들이 사회적 위상의 변화를 거쳐 오면서 창작판소리와 전통판소리로 명확히 장르가 구분되었다. 그러나 현재는 명창 계보와 비가비 계보의 예술가들이 창작판소리계를 양분하면서 상호 간의 교류와 유연한 이동이 활발하게 이루어지고 있다. 일례로 창작판소리의 예술가들은 기초 학습단계에 있어 전통 오가를 통해 소리를 연마하며 대부분 스승과 사승관계도 유지한다. 창작 작업에 있어서도 예술가들은 개별적인 특수함을 추구하되 전통판소리의 어법과 형식을 상당 부분 참조하면서 전통의 영향을 받고 있다.

예술계와 연계되어 있고 나중에 다시 예술계에 받아지는 경우도 있기 때문에 결과적으로는 통합된 전문가와 이단자는 명확히 구분이 어렵다고 설명한다(Howards S. Beckber(1982), 앞의 책, 226~240면.).

101) 디마지오에 따르면 예술 장르 구분체계는 장르 간 장벽의 존재, 엄격한 경계의 유지, 장르 간 경계의 의미 위계성 등에 영향을 받는다(Paul DiMaggio, *Classification in Art, American Sociological Review*, 53(4), p. 440~455).

1.1.2. 집단 창작 공동체라는 예술계의 형성

판소리 소리꾼 중 임방울과 김연수는 당대 판소리 예술계에서 명창간의 영원한 맞수로 여겨지면서 사람들의 입에 수차례 오르내렸다. 임방울은 판소리 역사상 가장 탁월한 목소리의 명창이라 할 만큼 유명했고, 특히 1930년대 내놓은 쑥대머리 음반이 120만장 이상 팔리면서 폭발적인 인기를 구가했다. 동초 김연수는 뛰어난 표현력과 학식으로 선비 명창이라는 명성을 쌓아 최초의 중요무형문화재로 지정되었고 다섯 마당 전 바탕을 음반으로 취입하는 위업을 달성하기도 했다. 임방울과 김연수의 이야기는 단순히 라이벌 예술가로서뿐 아니라 서편제와 동편제라는 ‘유과간 대립구도’로 종종 해석된다.¹⁰²⁾ 두 소리꾼이 태어난 지역, 명창으로 성장해 온 경력의 차이, 성음과 유명세, 서로 간의 갈등과 화해 등을 서편제와 동편제라는 양분된 구도 속에서 읽어내는 것이다.¹⁰³⁾

판소리 예술계는 보통 동편제·서편제·중편제와 같은 ‘유과’로 설명된다. 유과는 전통판소리 예술가들을 분류하는 원초적 기준으로 이들은 다른 예술가 집단을 형성하며 상호간에 보이지 않는 묘한 경쟁구도가 있는 게 사실이다. 그러나 창작판소리의 예술계는 과거와 상이한 판도로 새로운 네트워크를 형성시켰고, 이는 전통판소리의 창작방식에 있어 결정적 차이를 만들어낸다.

먼저 전통판소리 예술계를 살펴보자. 조선시대 소리꾼들은 거주 지역을 중심으로 도제적인 사승 관계 속에서 잉태되었다. 당시 예술계를 형성시키는 동인은 거주 지역의 근접 여부다. 18~19세기에는 이동 수단이 자유롭지 않아 제자들이 인근의 스승을 직접 찾아가 소리를 청해 구전으로 배웠다. 한번 맺어진 사제의 인연은 영구적으로 유지되고 제자들이 많은 소리꾼은 예술계에서 차지하는 영향력도 그만큼 높아졌다. 이러한

102) 임방울의 초기 소리는 서편제의 특성을 보이지만 이후 <수궁가>와 <적벽가>는 전형적인 동편제 소리를 구사하는 유성준으로부터 배웠고, 이 노래들을 평생의 장기로 삼았다. 따라서 임방울의 예술을 온전히 서편제의 배경에서 설명하는 것은 무리가 있다(최동현(1994), 앞의 책, 190~191면.).

103) 한승원의 저서는 국창 임방울을 주인공으로 당시 대립구도를 이룬 명창 김연수와의 갈등과 화해를 다루고 있다(한승원, 『사랑아, 피를 토하라』, 박하, 2014.).

체계가 몇 세대를 거치면서 지역 소리꾼들의 예술적 특징을 구별하는 유파가 생겨난 것이다.¹⁰⁴⁾

유파의 주요 임무는 구비전승(口碑傳承)과 구전심수(口傳心授)를 통한 ‘전승’이었다. 별도의 녹음 수단이 없었기 때문에 소리꾼들은 자신이 배워온 소리를 후대에 고스란히 전달하고 확산시키는데 힘을 쏟았다. 판소리의 전승은 크게 ‘제’와 ‘바디’라는 형식으로 이루어진다. ‘제’에는 동편제, 서편제, 중고제가 있는데 섬진강을 기준으로 동쪽 산악지역의 남원·순창·구례·하동·홍덕 등지에서 전승되는 소리를 동편제, 서쪽 평야지대의 보성·나주·목포 등에서 전승되는 소리는 서편제, 그리고 경기와 충청 지방 중심으로 전승되어 비교적 동편제에 가까운 소리는 중고제로 설명된다.¹⁰⁵⁾ 제는 지역의 특색을 반영함으로써 소리의 특징이 다르게 나타나는데 『조선창극사』에서 유파별 소리 특징을 처음으로 밝혀낸 정노식의 설명을 인용해보겠다.¹⁰⁶⁾

“대가닥에는 동편제·서편제·중고제·호걸제가 있으니 대체로 동서(東西)로 나누고 중고, 호걸은 극소하다. 동편은 우조를 주장하여 웅건청담(雄健淸談)하게 하는데 호령조(號令調)가 많고 발성초가 썩 진중하고 구절 끝마침을 꼭 되게 하여 쇠마치로 내려치는 듯 하고 서편제는 계면을 주장하여 음미부화(音美不和)하게 하고 절구 끝마침이 좀 질질 끌어서 뽕지가 붙어 다닌다. 중고제는 그 중간인데 동(東)에 가깝게 한 것이다.”

‘바디’는 ‘제’로부터 파생되는 더 협소한 개념으로 ‘제’ 속에 여러 가지 ‘바디’가 존재한다. 이 둘 간의 관계는 보통 하나의 뿌리로부터 뻗어 나오는 나뭇가지 모양의 계통도로 설명되는데 동편제는 송홍록, 서편제는 박유전, 중고제는 김성옥을 시작으로 현재까지 분파되었다.¹⁰⁷⁾

104) 김기형, 「판소리와 지역문화」, 『한국의 판소리문화』, 박이정, 2003, 140~141면.

105) 김기형(2003), 앞의 책, 139~160면.

106) 정노식, 『조선창극사』, 정병헌 교주, 태학사, 2015.

107) 동편제 계보는 송홍록에서 시작되었고 유성준 바디는 <수궁가>와 <적벽가>, 박봉술 바디는 <적벽가>, 박초원 바디는 <홍보가>, 김소희 바디는 <춘향가>

전승이 중시된 전통판소리 예술계에서 분업과 창작은 중요하지 않았다. 소리꾼들은 창작보다는 스승으로부터 학습한 소리를 그대로 반복하여 재연하고 다른 음악가들과의 교류보다는 독공을 통한 훈련이 주된 과제였다. 그러나 이들에게도 창조 행위가 전혀 없었던 것은 아니다. 이성천에 따르면 전통음악에서의 창작행위는 ‘형성(形成; formation)’¹⁰⁸⁾이라는 개념으로 볼 수 있는데 이는 연주자들에 의해 작품이 완성되어 가는 적층성의 관점으로 이해된다. 요컨대 형성은 작곡 행위와 그 행위로 인한 결과물인 작품 일반을 뜻하고, 작곡은 개별 작곡자들에 의한 창조적 행위를 의미한다. 즉 근대 이전의 전통음악과 서양음악에서의 창작의 의미는 상당히 이질적으로 서양음악의 창작은 예술을 만들어낸 주체와 결과물, 타인이 모방할 수 없는 독창성을 충족의 요건으로 강조하고 있는 반면 한국 전통음악의 상당수 작품은 명확한 작곡자가 확인되지 않고 시대를 거쳐 연주자들에 의해 창조적으로 변모¹⁰⁹⁾되어 왔기 때문에 서양음악의 개념과는 구분되어야 한다는 주장이다.¹¹⁰⁾

이러한 맥락을 고려할 때 전통판소리에서 창의적 요소는 주로 ‘더늠’을 통해 구현된다.¹¹¹⁾ 더늠은 기존의 사설과 선율을 세련되게 변형시키

를 주로 전승하였다. 서편제 계보는 박유전으로 출발해 김창환 바디는 <홍보가>, 박동실 바디는 <심청가>, 정절렬 바디는 <춘향가>를 주로 계승하였다. 중고제는 김성옥으로 시작되어 박동진 바디로 이어지는데 <심청가>를 제외하고 현재 대부분 전승이 끊긴 상태다(「동편제·서편제」, 판소리학회 홈페이지.).

108) 이성천, 『한국 전통음악 형성론』, 홍기원, 2004, 139~147면.

109) 예를 들면, 현재 우리가 볼 수 있는 가곡의 삭대엽(數大葉) 26곡과 기악별 산조 등은 오랜 시간 다양한 연주자들에 의해 부분적 창작, 변모되어 다듬어진 결과다(이성천(2004), 앞의 책, 145~146면.).

110) 국악에서의 창작 작업을 ‘형성’의 개념으로 이해하려는 것은 여전히 유효하다. 아리랑이나 타령, 각종 산조와 판소리 등 전통적 소재와 원형을 기반으로 새롭게 만들어지는 작품들은 이루 헤아릴 수 없을 정도로 많기 때문이다. 젊은 창작자들이 전통 예술의 내용과 형식을 빌어 만든 작품(예: ○○아리랑, ○○춘향가 등)의 작품은 완전하게 새로운 창작이라기 보다는 형성이라는 개념이 정확하다.

111) 더늠과 유사하게 ‘변이(variation)’도 전통판소리의 창조적 행위의 일부로 간주할 수 있다. 변이는 개인 혹은 집단에 이루어지는 의식적·무의식적 변화로 민속음악적 텍스트의 특성 때문에 일어난다. 구전 학습으로 인해 기억 왜곡과 망각이 일어나면 소리꾼이 대목을 조금씩 변형하기도 하고, 스승과 소리 역량이 다른 제자가 자신의 목소리에 맞게 대목을 변형하는 경우도 이에 속한다(최동현(1994), 앞의 책, 49~52면.).

거나 다양한 꾸밈 수식을 덧붙이는 것으로 소리꾼들은 자신의 소리 구성을 차별화하기 위해 기존의 소리를 반복적으로 고치고 다듬어가면서 기량을 완성해 나갔다. 그러나 이러한 창의적 변화는 어디까지나 다섯 바탕이라는 견고한 전통판소리의 틀 안에서만 이루어져 완전한 새로움이라기보다는 부분적인 변형에 가깝다. 이를테면 8명창들의 더늠은 현재까지도 유명한데 모흥갑은 <춘향가>의 이별 대목이, 송홍록은 귀신이 우는 소리라는 ‘귀곡성’을 잘 부른 것으로 알려져 있다.

창작판소리 예술계에서 핵심적 과제는 전승이 아니라 ‘창작’이다. 여기서 창작은 근대 이후 창작자의 독창성이 강조되는 개념으로 작품의 차별적 완성도를 지향하는 게 소리꾼들의 주요 목표로 설정된다. 창작은 주로 협업 방식으로 이루어지는데 작사와 작곡의 영역을 창작자들이 분담하거나 여러 명의 창작자가 작사와 작곡을 공동으로 작업하는 경우다. 이러한 작업방식은 소리꾼들에게 부여된 창작의 부담을 덜어준다.

초기 창작판소리를 주도한 명창들의 경우 작창은 본인이 직접 전담했고 사설은 다른 전문가의 도움을 받았다. 해방 직후 발표된 박동실의 <열사가>는 박만순이 작사를, 1960~1970년대 박동진이 발표한 <예수가>는 라디오 방송극작가인 주태익 작가가 사설을 썼다.

1980년대 비가비 소리꾼들 역시 사설의 작사는 기존의 텍스트를 활용하거나 작사가들의 손에 맡겨졌다. 이 시기 발표된 임진택의 <오적>, <소리 내역>, <똥바다> 등 일련의 작품들은 모두 김지하 시인의 담시를 판소리로 창작한 것이고, 김연의 <김개남가>, <혼불> 등은 김관용과 최명희가 만든 사설을 토대로 창자가 작곡한 것이다.¹¹²⁾

2000년대 이후 창작판소리 협업 방식은 양상이 달라졌다. 한 사람이 작사를, 다른 한 사람이 작창을 하는 게 아니라 여러 명의 예술가가 작업에 참여하는 공동 창작방식으로 전환되었다. 처음부터 작품이 완성될 때까지 여러 명의 예술가들이 힘을 합쳐 아이디어를 나누고 의견을 교류하며 수정을 거듭해나가는 방식이다. 창작판소리의 예술계는 젊은 연배의 판소리 전공자들을 주축으로 이루어졌는데 이들의 네트워크는 스승이

112) 김연(2007), 앞의 논문, 55~56면.

나 유파로 묶이기 보다는 주로 비슷한 연령대의 친분 관계, 동료나 선후배 사이, 예술적 동질감 등에 의해 조직되었다. 이 시기 결성된 창작 단체들은 ‘바닥소리’, ‘타루’, ‘소리여세’, ‘판세’ 등이다. 이들은 주로 또랑광대 콘테스트 참가자들 출신들로 ‘전국또랑광대협의회’를 구심축으로 하여 새로운 예술계를 형성해 나갔다. 대표적인 창작집단과 이에 소속한 예술가들의 대략 살펴보면 ‘판소리 공장 바닥소리’¹¹³⁾는 최용석, 류수곤과 고수조정래 등, ‘타루’는 곽동근, 김용화, 이상화, 이봉근, 이자람 등, ‘소리여세’는 김명자, 박태오, 이일규, 김수미 등, ‘판세’는 채수정과 민혜성 등으로 구성되어 있다.

젊은 예술가들이 집단 창작을 하는 이유는 무엇보다 한명의 예술가의 영감을 통해 창작하기보다는 다수의 예술가들이 집단적으로 참여할 때 완성도 높은 예술작품이 탄생하기 때문이다.

창작 단체 중 판소리와 민요 전공자를 주축으로 만들어진 바닥소리와 타루의 작업방식을 잠깐 들여다보겠다. 바닥소리는 자신의 팀명을 밑바닥 백성들의 삶과 역사의 소리로 정의하며 ‘판소리의 자유로운 창작, 공연활동, 연구를 통해 백성들의 삶속에 꽃피는 창작판소리 문화공동체를 일군다’는 목표로 활발한 창작활동을 전개하고 있다.¹¹⁴⁾ 팀원들은 워크숍과 연구 활동을 통해 차별화된 창작판소리 세계를 탐색한다. 정례적으로 모임을 갖고 학문적인 세미나와 소리 연습을 병행하여 다양한 의견을 수렴한다. 일련의 논의와 실험 과정을 거치면서 보다 참신한 소재의 판소리를 만들어 낼 수 있는데 분창 연극의 형식을 빌어 만든 <닭들의 꿈>과 <닭들의 꿈, 날다>, 어른용 동화를 표방한 판소리 <토끼와 거북이>, <햇님 달님> 등이 이들의 대표작이다.

시김새를 의미하는 ‘타루’의 경우 2001년 총 10여 명의 동료들로 결성되었다. 이들은 기획-작품-작창-연출 네 팀으로 나누어 작업을 진행한 후 다시 만나 팀 간의 피드백을 통해 서로간의 호흡과 대사, 소리의 디테일 작업을 다듬는다.¹¹⁵⁾ 이들은 결성 당시 대부분 무대 경험 부족으로

113) 이하부터는 ‘바닥소리’로 통칭.

114) 판소리공장 ‘바닥소리’ 홈페이지, <<http://www.badaksori.com/>>.

115) 이자람은 ‘타루’를 설립하게 된 이유를 다음과 같이 회상하고 있다. “대사습에

경직된 움직임을 보였기 때문에 합숙생활을 통해 고성오광대와 탈춤 등으로 너름새를 익히는 훈련도 병행했다. 2003년부터는 초창기의 아마추어 형태의 작업 방식에 벗어나 보다 전문적인 협업 방식을 도입한다. 무대와 조명, 의상, 소품, 음향 등 각 분야별로 특화된 스태프 인력이 제작에 참여하고 공연 수익까지 고려해 제작 시스템을 세분화하는 것이다.¹¹⁶⁾



그림 5. 타루의 집단 창작 워크숍

한편 2000년대 이후 창작판소리 예술계는 외부 지원에 민첩하게 대응할 수 있는 새로운 형태의 단체가 형성되고 있다. 이들 단체는 동료들 간에 공동으로 작품을 창작할 뿐 아니라 전략적으로 정부 지원을 수혜받는 것을 목표로 조직된다. 다수의 창작 인원이 연합하여 안정적인 예술 활동을 펼치기 위해서는 더 많은 재원과 더 오랜 기간 동안의 지원이 필요하기 때문이다.

정책 지원을 유리하게 이끌어내기 위해 법률적 요건을 완벽하게 구비하는 공연예술 조직으로 전문예술법인·단체, 사회적 기업, 비영리 민간단

서 돈 주고 상 받았다, 서울대에 잔디 깔고 들어갔다, 뭐 이런 거요. 말이 나돈다는 걸 알고는 있었지만, 직접 듣게 되니까 미치겠더라구요. 이 오해들을 어떻게 풀어야 하나 고민하다 판소리하는 애들 다 모아서 맥주 한 잔 하면 얼마나 좋을까 하고 생각했어요. 그래서 시작한 게 극단 ‘타루’예요. 판소리하는 애들을 찾아 일일이 ‘나랑 팀 할래’라고 묻고 다녔어요.”(이정은, 『비내리는 호남선』말고 진도 아리랑은 어때요?』, 『월간 말』 6월호, 2004년.).

116) 박동근 외 3인, 『타루, 지금 우리를 노래하다: 국악뮤지컬집단 타루 7년간의 기록』, 예니, 2008.

체 등이 있다. 모두 2000년대 새로 만들어진 예술단체의 형태로 정부는 이들에게 동호회 수준을 뛰어넘어 전문적인 공연 역량을 갖출 것을 요구한다. 관련 제도와 지정된 창작판소리 예술단체를 간략히 소개하겠다.¹¹⁷⁾

‘전문예술법인·단체’는 원래 사업자 등록을 하지 않고 공연활동을 벌여왔던 예술단체 중 정부로부터 성장 가능성을 인정받아 각종 세금을 지원받는다. 대부분의 공연 조직이 법인격이 없어 운영에 어려움을 겪는 임의단체라는 점에 착안해 정부는 2000년부터 전문예술법인·단체를 지정해왔다.¹¹⁸⁾ 전문예술법인·단체는 2010년 300여개에 불과했지만 2017년 1028개로 폭발적인 증가세를 보였는데 이중 전통예술단체가 294개에 달할 정도로 국악단체의 호응이 높다.¹¹⁹⁾ 아리수, 경남국악관현악단 휴(休), 동초제 판소리 고향임 예술단, 마당극패 우금치, 한국판소리보존회 등이 전문예술법인·단체로 활동 중에 있다.¹²⁰⁾

2007년부터 등장한 ‘사회적 기업’은 지역사회 공헌, 일자리 창출과 같은 사회적 목적을 지향하면서 영리 활동을 할 수 있는 단체다. 예술 단체들도 사회적 기업으로 지정받기 위해 많은 노력을 하는데 정부로부터 사회적 기업으로 인증을 받으면 인건비, 경영컨설팅, 사업개발비 등 다각적인 지원을 받기 때문이다. 특히 공연예술이 인력에 의존하는 활동이므로 3~5년간 인건비를 지원받는 점은 단체 활동에 있어 매력적인 유인책으로 작용한다. 창작국악 단체 중에서는 음악창작소 더울, 얼쑤, 풍물 마실, 국악뮤지컬 타루 등이 사회적 기업으로 활동하고 있다. 장기간 안정적으로 인건비를 보장받는 만큼 많은 공연 실적을 보유하고 다수의 예술인원을 갖춘 단체들이 대부분이다.

마지막으로 ‘비영리 민간단체’는 공익활동 수행을 주된 목표로 하는 민간의 자발적인 조직이다. 이들은 보통 NGO와 유사한 개념으로서

117) 서민수, 「문화예술 조직 비교 연구-음성서(音聲署)부터 특수법인, 사회적 기업까지」, 『문화정책논총』 24, 한국문화관광연구원, 2010, 211면.

118) 임의단체는 사업자 등록을 하지 않는 조직을 가리킨다.

119) 2017년 전문예술법인·단체 중 임의단체는 622개, 사단법인은 269개, 재단법인은 86개 등으로 임의단체 비중이 가장 높다(예술경영지원센터 전문예술 법인·단체 소개 홈페이지, <http://www.gokams.or.kr/artsdb/01_system/intro.asp>).

120) 한국판소리보존회 중 광주지부에 전문예술법인·단체로 지정되어 있다.

NPO(Non-Profit Organization)라는 용어로도 불리는데 2000년부터 인정되기 시작한 단체 유형이다.¹²¹⁾ 공익 활동 실적이 있고 사업을 통한 수혜자가 불특정 다수여야 한다는 점 등 요건 기준이 다소 복잡한 편이지만 비영리 민간단체로 등록된 조직은 정부로부터 보조금 지원과 조세감면, 예술공간 사용 등의 혜택을 받는다. 창작국악 관련 단체는 그룹 아나야, 중앙가야스트라 등이 있다.

판소리의 연행 구성은 아주 단출하다. 집단적 연행이 아닌 독창의 형식으로 이루어져 분업 구조도 복잡하지 않다. 그러나 판소리 장르 내에서 전통과 창작의 구분은 예술계의 형성과 역할 관계에 있어서 본질적인 차이를 드러냈다. 전승을 목표로 스승과 제자 사이로 연결된 전통판소리 예술계는 오랜 시간 유파를 형성해가면서 강력한 네트워크를 유지했고 유파는 소리꾼들 간에 예술적 특성을 구분 짓는 영속적인 표식이 된다. 이에 반해 동료나 선후배 등으로 연합된 창작판소리 예술계는 사설과 작창을 분담하여 작업해 나갔다. 창작은 협업하는 사람들이 자유로운 관계일 때 그 빛을 발한다. 따라서 이들은 비교적 자율적이고 느슨한 관계를 유지한다. 일부는 법률적인 관계를 맺고 조직을 꾸려나가기도 하며 다른 예술적 목표가 생기면 해산했다가 또다시 필요한 순간에 뭉치는 이합집산의 성향을 보인다. 이들은 창작 인력들을 적시에 끌어들이거나 외부 지원을 효과적으로 이끌어 내기 위해 소리꾼들의 네트워크를 유연하게 조직하는 것이다.

121) 2000년 비영리민간단체지원법 제정에 따라 도입되었고 예술 단체 이외에 학교, 종교기관, 사회복지기관, 연구기관 등이 다양한 조직이 NPO로 운영된다.

1.2. 사회적 후원의 체제와 역할 전환

1.2.1. 전승에서 창작 중심의 지원 환경 변화

창작판소리의 생산에 영향을 주는 주요한 외부 환경으로 경제적 압박에 따른 사회적 지원을 꼽을 수 있다. 취미와 즐거움만을 목적으로 하지 이상 순수 직업예술가들은 실력이나 재능에 상관없이 직간접적으로 그들을 지원하고 있는 사회구조에 강력하게 의존하기 때문이다.¹²²⁾ 예술가 후원의 배경을 설명한 한스 에빙(Hans Abbing)은 예술가들의 빈곤현상이 19세기에 시작되었고 20세기 들어 급속히 확대되었으며 20세기 후반 들어 아주 심각한 상태에 이르렀다고 주장한다.¹²³⁾

카두신(C. Kadushin)은 예술인들이 창작을 하고 재능을 실현시켜주기 위해 사회적 지원이 반드시 필요하다고 역설한다.¹²⁴⁾ 예술가에 대한 지원구조는 크게 두 가지다. 개인적 차원에서 관객들이 예술을 소비하는 방식, 그리고 정부나 민간 등 외부적 차원에서 구조적으로 지원하는 방식이다. 외부의 지원 구조는 예술의 생산에 많은 영향을 주는데 대부분의 예술가들은 관객들의 소비만으로 경제적 생활을 충당하기 어려워 결국 외부의 재정적 후원에 상당 부분 의존할 수밖에 없기 때문이다. 추구하는 예술 장르와 성격에 따라 지원의 범위와 액수, 지원 방법이 다양하므로 예술가들은 수혜 대상으로 선정되기 위해 많은 노력을 한다.

판소리는 조선시대 등장 이래 현재까지 사회적 지원이 필수적인 예술로 판소리에 대한 지원 체계는 조선시대 개인적 차원에서 근대 이후 국가적 차원의 지원으로 전환되었다. 사회적 지원이 예술의 생산에 막대한 영향을 미친다는 점을 염두하면서 외적 지원¹²⁵⁾에 따른 판소리의 변화과

122) Vera L. Zolberg, 헌택수 역, 『예술사회학』, 나남출판, 2000, 198~199면.

123) Hans Abbing, 박세연 역, 『왜 예술가는 가난해야 할까: 예술경제의 패러독스』, 21세기북스, 2002.

124) Charles Kadushin, Networks and Circles in the Production of Culture, *The Production of Culture*, edited by R. A. Peterson. Beverly Hills: Sage Publications, 1976.

125) 송지원에 따르면 사회적 지원은 단순 물적 후원 외에 정신적 후원도 고려하는 게 마땅하다. 예로 판소리 명창에게 부여되는 벼슬은 별다른 급여 없이 명예직

정을 좀 더 구체적으로 들여다보겠다.

조선시대 전통판소리에 대한 후원은 임금, 양반 사대부, 중인, 시민 등 주로 ‘개인 차원’에서 시작되었다.¹²⁶⁾ 순조·헌종·철종·고종 연간의 조선 후기 왕들은 자신들이 애호하는 명창들을 어전에 불러 연행하게 한 뒤 이들에게 선달과 침지 등의 벼슬을 내렸다. 양반 사대부는 각종 축하연이나 회갑연처럼 큰 소리판에서 노래를 부르게 하고 놀이채를 제공했다.¹²⁷⁾ 광대들은 관중의 요구와 연행 대가가 제공되는 곳이라면 먼 곳까지 이동해 연행을 펼쳤는데 양반들은 판소리를 감식할 수 있는 높은 식견의 후원자들이므로 소리꾼들은 이들의 취향에 맞추기 위해 각고의 연마와 수련으로 공력을 쌓았다.¹²⁸⁾ 지방의 향리들과 외아전들과 같은 중인층은 판소리 창자를 양반층에 연결해주는 매개자 역할을 했고, 이 과정에서 판소리 연행에 관한 세부적인 조언과 지도를 담당했다.¹²⁹⁾ 비교적 부유한 서민 부호와 한량들은 집안의 각종 행사에 광대를 불러 유흥을 즐겼지만 경제적 여력이 없는 일반 대중들은 물적 후원 대신 소리판에 참여해 성음을 평가하고 열렬한 호응과 지지를 보냄으로써 판소리 부흥에 힘을 보탰다.¹³⁰⁾

근대에 들어서는 판소리에 대한 개인 차원의 후원 체계가 붕괴되었고 특히 20세기 초반 일제 식민지 시대에 들어서며 판소리의 가장 중요한

에 가까운 것임에도 불구하고 예술인들 사이에서는 최고의 명예로 인식된다(송지원, 「조선시대 음악(인)과 후원」, 『한국의 예술지원사』, 미메시스, 2013, 154~164면.). 본고에서는 창작판소리의 정신적 후원의 면모는 경연대회와 관련한 내용으로 보충하고자 하며 이는 1장 2-2절에서 자세히 논하기로 한다.

126) 김현주, 「광대와 화공의 성격 및 그들의 패턴」, 『판소리 소설을 읽으면 풍속화를 보다』, 보고사, 2013, 65~100면.

127) 김대행 외(2003), 앞의 책, 26~27면.

128) 대동강 능라도에서 모흥갑(牟興甲)의 모습을 그린 ‘평양감사 부임도’, 판소리 야외 공연을 보여주는 ‘철산읍(鐵山邑)’ 지도 일부 등이 판소리의 실내외 공연장을 보여준다(김대행, 「생활 속의 판소리문화」, 『한국의 판소리문화』, 박이정, 2003, 26~27면.).

129) 판소리 후원에 가장 적극적이고 체계적으로 나선 인물은 신재효로 전북 고창의 향리 출신으로 그는 일반적으로 판소리 6마당 사설 등 판소리 이론을 정리한 것으로 유명하지만 판소리 창자들을 모아 교육하면서 재정적 후원을 자처했다(김종철 외(2003), 앞의 책, 93~94면.).

130) 서민은 현대에 생긴 용어로 양민(良民)과 상민(常民), 천민(賤民) 등 또는 양반과 중인을 제외한 하층민 전부를 의미한다(김현주(2013), 앞의 책, 85면.).

애호층이자 후원자인 양반층이 소멸해버렸다. 후원층의 몰락으로 많은 판소리 명창들은 새롭게 관객들의 인기를 얻은 창극으로 이탈해 나갔다. 남겨진 소리꾼들은 전국을 돌아다니면서 누추한 천막을 무대로 삼아 판소리의 명맥을 어렵게 이어나갔다. 떠돌이 약장사나 상품 선전 자리, 혹은 저급한 공연단체의 일원이 되어 고사상태에 이를 지경으로 전승의 체계를 상실한 게 20세기 중반까지의 모습이었다.¹³¹⁾

1960년대 초반 일반 대중들 사이에서 흥행예술로서 판소리의 인기가 점멸될 위기에 처하자 그 심각성을 깨달은 정부는 정책적으로 개입해 판소리를 지원하기 시작했다. 특히 문화재보호법 제정으로 도입한 ‘무형문화재 제도’¹³²⁾는 자생력이 떨어진 판소리를 국가적 차원에서 보존하기 위해 마련한 자구책이었다. 제도 도입과 함께 김연수, 정광수, 김소희, 박록주, 김여란, 박초월이 무형문화재로 지정된 후 박동진, 박귀희, 정권진, 한승호, 강도근, 성창순, 성우향 등 총 25명이 차례로 지정되었고 현재는 5명의 보유자가 활동하고 있다.¹³³⁾

표 2. 국가무형문화재 판소리 보유자 지정 현황¹³⁴⁾

성명	성별	기·예능	인정일	유효 여부	창작판소리 활동
송준섭	남	적벽가	02. 2. 5	유효	-
남해성(남봉화)	여	수궁가	12. 4. 6	유효	-
신영희	여	춘향가	13. 3.12	유효	-
정철호	남	고법	96. 9.10	유효	창작 작품 발표
김청만	남	고법	13. 3.12	유효	-
정광수(정용훈)	남	수궁가	64.12.24	해제(03.11. 2)	-
박초월	여	수궁가	64.12.24	해제(83.11.26)	-

131) 유영대, 「판소리 전승현황과 보존방안 - 중요무형문화재 지정현황을 중심으로 -」, 『판소리연구』 36, 판소리학회, 2013, 351~355면.

132) 1964년 12월 24일 중요무형문화재 제5호로 ‘판소리’가 지정되었다. 역사성, 학술성, 예술성, 향토성을 기준으로 중요무형문화재로 지정되면 기능이나 예능을 원형대로 체득, 보존하여 그대로 실현할 수 있는 사람을 보유자로 인정하여 전승자를 양성하는 시스템이었다.

133) 2016년 기준으로 다섯 바탕별로 창자 1인과 고법 2인이 보유자로 지정되었으나 현재는 세 바탕의 명인만이 인간문화재로 활동 중이다. 2017년에는 성창순(심청가)과 박송희(홍보가)는 별세하면서 문화재 지정이 해제되었다.

134) 문화재청 홈페이지(<www.cha.go.kr/ccomBasi/ccomBasiJunsList.do?ccjuKdcd=17&ccjuAsno=00050000&ccjuCtcd=ZZ>))를 토대로 연구자가 재작성했다. 해제 시기는 별세 등으로 인한 해제된 일자를 의미한다.

김소희	여	춘향가	64.12.24	해제(95. 4.18)	-
김연수	남	춘향가	64.12.24	해제(74. 3. 9)	-
김여란	여	춘향가	64.12.24	해제(83. 5. 3)	-
박록주	여	홍보가	64.12.24	해제(79. 5.26)	-
정권진	남	심청가	70. 7.22	해제(70. 7.22)	-
박봉술	남	적벽가	73.11.11	해제(73.11.11)	-
박동진	남	적벽가	73.11.11	해제(73.11.11)	창작 작품 발표
한승호(한갑주)	남	적벽가	76. 6.30	해제(76. 6.30)	-
김명환	남	고법	78. 2. 2	해제(78. 2. 2)	-
김영수(김득수)	남	고법	85. 9. 1	해제(85. 9. 1)	-
강도근(강맹근)	남	홍보가	88.12. 1	해제(88.12. 1)	-
오정숙	여	춘향가	91. 5. 1	해제(91. 5. 1)	연행에만 참여
조상현	남	심청가	91. 5. 1	해제(91. 5. 1)	연행에만 참여
성창순	여	심청가	91. 5. 1	해제(17. 1. 5)	연행에만 참여
김성권	남	고법	91.11. 1	해제(91.11. 1)	-
성우향(성판례)	여	춘향가	02. 2. 5	해제(02. 2. 5)	-
한농선(한귀례)	여	홍보가	02. 2. 5	해제(02. 2. 5)	-
박송희(박정자)	여	홍보가	02. 2. 5	해제(17. 2.19)	-

소멸 위기에 처했던 판소리는 무형문화재 지정 이후 전승과 보존 중심으로 간신히 명맥을 이어갔지만 무형문화재 제도는 역설적으로 판소리계에서 ‘양날의 칼’로 작용하게 된다. 판소리를 보호하겠다는 제도의 취지와는 다르게 오히려 박제화 되는 결과를 낳았던 것이다. 여태까지 50년 이상 동안 무형문화재 예술가가 총 25명에 불과한 것은 무형문화재로 지정되는 가능성이 굉장히 희박하고 동시에 극소수의 유파만이 수혜를 받는다는 것을 의미한다. 결국 무형문화재로 지정되지 못하는 유파에 속한 예술가들은 명맥이 끊어질 위기에 처하게 된다. 아무리 기량이 뛰어난 명창이라 하더라도 무형문화재로 지정되지 못할 경우 뛰어난 제자들을 확보하기가 어려워져 판소리 전승에 심각한 문제점으로 드러나게 된다.

무형문화재 지정 제도는 예술가들 입장에서 충분한 혜택을 보장하지 않는다. 2017년을 기준으로 무형문화재 전승자별 지원 액수를 보면 ‘보유자’는 1,317,0000원, ‘전수조교’는 921,000원에 불과하며 가장 많은 전승자가 분포된 ‘이수자’의 경우 경제적 지원이 전혀 없기 때문이다.¹³⁵⁾ 즉 국가무형문화재로 지정되더라도 다른 부수적 수입 없이 현재 지원

135) 현재 판소리를 포함한 국가무형문화재의 전승자 수는 보유자 174명, 전수 조교 295명, 이수자 5,586명으로 집계된다(문화재청 홈페이지).

되는 정도의 금액만으로는 실질적인 생계유지가 어렵다고 봐야겠다.

표 3. 무형문화재전승자 및 지원현황¹³⁶⁾

전승자 구분	인원	인당 월 지원금	월 지원금 합계
이수자	5,586명	-	-
전수 조교	295명	921,000원	271,695,000원
보유자	174명	1,317,000원	229,158,000원
계	6,131명	-	520,841,000원

판소리에 관한 문화정책이 명창들 위주로 지원됨에 따라 대다수의 젊은 판소리 예술가들은 정부 지원의 사각지대에 노출되었다. 무형문화재 지정은 대개 60세 이상 연로한 나이에 이르러서야 가능하고 문화재로 지정된 유파의 스승으로부터 사사 받지 않은 경우라면 애초부터 수혜 자체를 기대하기 어렵다. 따라서 젊은 소리꾼들이 무형문화재 지정을 목표로 예술 활동은 펼치기는 불가능한 상황이었다.

그렇다면 젊은 판소리 예술가에 대한 국가의 지원은 어떻게 이루어졌을까. 1970년대에 들어 국가차원의 예술지원 기구를 만들어 예술인을 지원하는 정책을 펼쳤다. 1972년에 문화예술진흥법이 제정되고 1973년 한국문화예술진흥원이 설립되면서 매년 정기적 공모사업을 통해 예술가들을 독려하기 시작했다.¹³⁷⁾ 한국문화예술진흥원은 미국의 국립예술기금(NEA; National Endowment for the Arts), 영국의 문화예술위원회(Arts Council of Great Britain)를 참조해 설립한 기관으로 대규모 기금을 확보한 후 예술 사업을 심사하여 재능 있는 예술인들을 지원했다.¹³⁸⁾

한편 1970년대 말부터 1980년대는 유신 체제와 군사정권 등 정치적으로 요인으로 인해 정부에 비판적인 이념 성향을 지닌 예술가들이 지원 대상

136) 문화재청 및 국회예산정책처 홈페이지 통계자료 참조.

137) 1973년 문화예술진흥법은 정부가 문화예술을 진흥해야 한다는 의무조항(법률 제2337호 중 제13조)을 설정하면서 한국문화예술진흥원의 설립을 규정했다. 아울러 문화예술진흥 5개년 계획을 발표했는데 여기에는 전통문화 계승과 전통 예술지원에 관한 내용을 담고 있다(한국문화예술진흥원, 『문화예술진흥백서 1981~1985』, 1985, 21면.).

138) 영국의 문화예술 위원회는 1940년 2차 세계대전 도중 정부 지원 하에 문화 진흥을 도모하기 위해 설립되었고, 미국의 국립예술기금은 1965년 연방정부 차원에서 예술지원 확대를 위해 설립되었다.

에서 철저히 제외되었다.¹³⁹⁾ 이때는 창작판소리를 부흥을 이끌었던 비가비 예술가 임진택, 김명곤 등이 활발하게 활동하던 시기다. 이들은 국가의 재정적 지원 여부에 구애받지 않고 소리 활동을 펼쳐나갔다. 대표적으로 1981년 임진택은 제5공화국 출범 즈음 광주 항쟁 뒤 군사 정권의 정치적 명분을 마련하기 위한 대대적 문화 이벤트인 국풍 81(國風' 81)을 초대 받았지만 이를 거절하면서 독자적인 반정부 예술 노선을 선택하기도 했다.¹⁴⁰⁾

창작판소리 작품 발표가 급증한 1990년대 후반부터 2000년대까지는 국내 예술지원정책이 보다 체계를 잡아가는 시기였다. 특히 1990년 문화부가 출범¹⁴¹⁾한 다음 그간 문화계에서 불거졌던 이념 논쟁에서 탈피해 문화의 활성화, 문화 민주화와 같은 정책적 의제가 주목을 받았다.¹⁴²⁾ 이 같은 정책적 독려에 힘입어 예술 향유공간이 급격하게 늘었고 국내 공연 예술시장의 규모는 특히 크게 성장했는데 전국 공연장 637개 중 2000년대 이후 개관한 공연장이 무려 328개에 이를 정도였다.¹⁴³⁾

예술 조직의 급속한 양적팽창으로 공연예술에 대한 국가의 지원은 선택과 집중이라는 기조 하에서 간접지원, 사후지원, 생활 속의 예술화 등의 정책으로 전환되었다.¹⁴⁴⁾ 양효석에 따르면 ‘간접지원’은 예술가에게 단순하게 물적 지원을 하는 것이 아니라 공연장·연습실 제공, 작품제작

139) 정갑영, 「우리나라 문화정책의 이념에 관한 연구」, 『문화정책논총』 5, 1993, 82~132면.

140) 당시 이 행사는 ‘새 역사를 창조하는 것은 청년의 열과 의지와 힘이다’라는 슬로건을 내세우며 5일간 주야를 가리지 않고 진행되었다. 행사 도중 청와대는 김지하, 김민기, 임진택, 채희완 등의 인사를 포섭하고자 했지만 이들은 응하지 않았다(「국풍 81」, 『위키피디아』).

141) 1989년 문화공보부가 문화부와 공보처로 분리되었고 1993년 체육청소년부와 통합해 문화체육부로 전환한 후 1998년에는 문화관광부, 2008년 문화체육관광부로 바뀌어 현재까지 유지되고 있다.

142) 김문환, 「활력있는 문화생활」, 『문화정책논총』 5, 한국문화관광연구원, 1993, 28~34면.

143) 문화관광부·예술경영지원센터, 『2007 공연예술실태조사』, 2008, 86면.

144) 문화체육관광부는 2008년 9월 ‘예술지원 4대 원칙’을 발표하는데 이는 선택과 집중, 간접지원, 사후지원, 생활 속의 예술 활성화로 요약된다(양효석, 「민간공연예술단체 공공지원정책의 현황과 개선과제」, 『예술경영연구』 17, 한국예술경영학회, 2010, 31~54면.).

을 위한 전문 인력과 마케팅 등을 보조해 준다. ‘사후지원’은 그간 예술가를 사전에 선별하여 돕는 게 아니라 예술가의 활동에 대한 사후적 평가를 통해 지원여부를 결정하는 것이다. 마지막 ‘생활 속의 예술화’는 단순히 예술가 입장 만 고려하는 게 아니라 일반 대중들이 일상에서 문화예술을 충분히 향유하도록 배려한다는 취지다.

최근 예술 지원에 있어 또 하나의 중요한 특징은 ‘민간 기업’이 예술 지원의 한 축을 담당하는 것이다. 1960~1970년대 기업의 사회공헌활동에 대한 요구가 증가하면서 예술 지원에도 관심을 갖기 시작했다. 기업이 자체적으로 문화재단을 설립해 국가 재정만으로 충당하기 어려운 예술계를 지원한다. 특히 민간기업의 예술 지원은 1994년 한국기업메세나 협의회가 발족된 후 ‘메세나(Mecenat)’라는 명칭으로 관심이 더욱 고조되었다.¹⁴⁵⁾ 메세나는 주로 기업의 이미지 제고 차원으로 이루어지는데 과거에는 클래식, 발레 위주의 서양음악에 대한 지원이 많았으나 최근에는 국악에 대한 지원도 증가하는 추세다.¹⁴⁶⁾

창작판소리 분야에서도 민간 기업의 지원이 활발하게 이루어지고 있다. 기업은 주로 문화재단 혹은 자체 극장을 경유해 작품 제작을 지원한다. 전통예술에 특화된 지원을 하는 기업도 있는데 제과전문기업인 크라운-해태가 대표적이다. 크라운-해태의 윤영달 회장은 국악 활성화를 위해 다양한 국악 단체의 전통 소리극 지원과 국악 영재 육성 사업을 전개해 나가고 있다.

민간의 예술 지원이 확대되는 현상은 궁극적으로 국가 예술정책의 일환으로 볼 수 있다. 국가에서 메세나 활동을 적극적으로 펼치는 기업에게 세금 혜택을 제공해 문화예술 지원활동을 장려하는 방식이다. 민간 기업은 파격적이고 실험적인 공연 콘텐츠를 장려하는 경향이 있어 예술가들은 민간기업의 지원 속에서 좀 더 자유로운 소재와 내용으로 작품을 창작할 수 있다.

145) 1994년 발족한 한국메세나협회는 문화예술에 대한 기업의 관심과 이해를 넓혀 기업이 예술단체를 후원하도록 중개하는 역할을 한다.

146) 2014년 예술지원 세제혜택을 근거한 ‘메세나법(문화예술후원활성화법)’의 제정으로 기업의 문화예술활동 지원금이 1996년 1,117억원에서 2016년 2,026억원으로 증가했다(한국메세나협회 홈페이지 참조.).

이러한 정책적 변화는 판소리계의 젊은 예술가들이 창작판소리에 몰입할 수 있는 좋은 계기가 되었다. 예술의 자율성이 증가하고 생활 속의 예술이 강조되면서 소재와 주제에 있어 선택의 폭이 넓어져 전통 레퍼토리의 틀에 얽매이지 않고 다양한 작품들이 선보이게 된 것이다.

근대 이후 판소리에 대한 국가의 정책 지원에 관해 체계적 논의를 펼치기 위해 힐만-차트랜드와 매코히(Hillman-Chartrand & Mc Caughey, 1989)의 연구를 검토했다.¹⁴⁷⁾ 이 연구는 국가의 예술지원에 관한 국가의 역할을 촉진가(facilitator state), 후원자(patron state), 건축가(architect state), 기관사(engineer state) 국가 등 네 가지 비유적 역할로 구분하여 설명하고 있는데 구체적인 내용은 다음과 같다.

‘기관사국가’는 국가의 정치적 명분에 강화시키는 예술만을 장려하고 나머지 예술에 대해서는 탄압을 가한다고 가정한다. 국가는 마치 철도위를 달리는 기차에서 운행을 책임지는 기관사처럼 강력한 힘을 지닌다. 이때 국가는 예술을 소유하며 작품에 대한 지원 여부는 예술적 우수성이 아닌 정치적 목적으로 판단된다. ‘건축가 국가’에서는 문화 담당 부처가 직접 나서 복지적 목적으로 예술가를 지원한다. 정부는 사회적 요구에 기반해 예술적 기준을 마련한다. ‘후원자 국가’에서 국가는 독립성을 보장 받은 전문 지원 기구(예: 영국의 Art Council)와 전문가 패널의 심사를 통해 지원 대상을 결정한다. 패널들은 예술가와 예술 작품에 대한 자율성을 보장하기 위해 팔길이 원칙(Arm’s Length Principle)을 준수한다.¹⁴⁸⁾ ‘촉진가 국가’에서는 공공 재원이 축소됨에 따라 국가가 직접 예술을 지원하기보다 세금공제 혜택과 같은 간접적 기부를 장려함으로써 예술 지원을 촉진한다. 이때 정부는 구체적인 지원 요건을 강압하지 않는다. 대신에 지원 주체자인 기업과 재단 혹은 개인 기부자의 목적과 취

147) Harry Hillman Chartrand & Claire McCaughey(1989). The Arm’s Length Principle and the Arts: An International Perspective - Past, Present, and Future, in Cummings, M. C. and Schuster, J. M. D.(eds), *Who’s to Pay for the Arts? The International Search for Models*, New York: ACA Books, p. 43-80.

148) 팔길이 원칙(Arm’s Length Principle)은 정부가 예술가에 대해 재정적인 지원을 하는 대신 작품 내용에 대해서는 일정한 거리(팔 길이)를 두고 개입과 간섭을 최소화 한다는 정책 기조다.

향 등이 지원의 중요한 기준이 된다.

표 4. 국가의 예술지원 역할 비교¹⁴⁹⁾

구분	기관사 국가 (engineer state)	건축가 국가 (architect state)	후원자 국가 (patron state)	촉진자 국가 (facilitator)
역할	정치적 목적을 충족하는 예술 장려	중앙 부처 중심의 직접 지원	전문가 패널 평가에 기반한 지원 결정	세금 혜택 등 간접 지원
대표적 국가	(구)소련	프랑스	미국(NEA 설립 후), 영국(2차 대전 이후)	미국(NEA 설립 전), 영국(현재)
판소리 예술정책	근대(일제시대)	정부 수립 ~ 1990년대 중반	1990년대 중반 이후 현대	
국가 개입 정도	<div><div>←</div><div>→</div></div> <div>전체 국가 (Totalitarian state)</div> <div>복지 국가 (Welfare state)</div> <div>최소 국가 (Minimal state)</div>			

역사적으로 판소리에 대한 국가 지원의 역할을 힐만-차트랜드와 매크히의 기준에 따라 적용할 수 있다. 전통판소리부터 현재 창작판소리까지 국가의 지원 역할이 변모하는 양상을 보인다. 지원 역할은 기관사 국가와 건축가 국가를 거쳐 후원자와 촉진자 국가로 변모하는 양상을 보인다. 근대 국권 침탈기에는 일본 정부의 정치적 목적에 부합하지 않는 민족예술은 억압 받았기 때문에 ‘기관사 국가’로 분류가 가능하다.¹⁵⁰⁾ 광복 이후부터 1990년대까지는 문화부(중앙 부처) 주도로 무형문화재 제도 등을 통해 소수의 판소리 예술가들에게 제한된 혜택을 제공하므로 ‘건축가’ 국가에 가깝다. 그러나 1990년대부터 2000년대 이후에는 문화예술위원회 등 지원심의제도 등의 심사 평가 제도를 활용해 예술가를 지원하므로 ‘후원자’ 국가에 근접하며, 예술가들의 창작을 장려하고 기업이나 재단 등의 다양한 방식의 간접 지원을 확대한다는 측면에서는 ‘촉진자’의 역할과 유사하다.

149) 서민수(2010), 앞의 논문, 163~194면.

150) 유신정권 하에서 비가비 예술가들에 대한 정부의 지원 역할은 예술가에 대해 의도적으로 지원을 배제함으로써 기관사 국가로서의 일면을 보인다.

1.2.2. 소리꾼에 대한 사회적 공인 체계의 혁신

2007년 중요무형문화재 판소리 ‘심청가’의 예능보유자인 한 남성 명창은 1998년 국악경연대회 심사 당시 참가자로부터 금전을 수뢰해 문화재청으로부터 인간문화재 자격을 박탈당했다. 남성 명창이 드문 상황에서 최상급 원로 예술가로 평가되던 해당 가수는 이 사건을 계기로 전국 규모의 심사위원에서 퇴출되었을 뿐 아니라 각종 국가적 행사 무대에서 자취를 감추게 되었다.

2015년 전주대사습놀이 전국대회는 판소리 명창 부문 참가자와 심사위원 사이에 금품이 오가는 사건이 알려지면서 최고 권위와 최대 규모의 국악경연대회의서 명예가 크게 실추되었다.¹⁵¹⁾ 뇌물 사건의 여파로 대회 보존회 조직을 해체해야한다는 의견이 제기되었고 최고 권위의 상징인 대통령상마저 몰수되었다.¹⁵²⁾ 2017년 대회의 쇄신을 위해 새로 임명된 조직위원회 위원장은 판소리계에 관행처럼 고착된 경연대회 비리에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.¹⁵³⁾

“젊은 국악인과 작품 활동을 하면서 전통 예술 경연대회의 문제점에 대해 들을 기회가 있었습니다. ‘돈 없으면 대회에 나갈 수 없다’, ‘계보나 파벌이 심해 실력이 있어도 안 된다’는 말을 합니다. 실력 있는 국악 인재들이 좌절과 환멸을 느끼고 포기합니다. (중략) 스승과 제자, 선배와 후배가 경연대회 상금 등 돈과 비리로 얽힌 혼탁한 관계가 되는 것입니다.”

명창은 마치 판소리 예술계에서 보증수표처럼 인식된다. 전국 규모의 판소리 경연대회에서 수상한 소리꾼들은 자신의 소리 실력을 검증받아

151) 2015년 참가자가 판소리 명창 심사위원에게 700만원을 건내며 예선 통과를 부탁했으나 본선에 오르지 못하자 경찰에 고소했다. 녹취록이 증거로 나오면서 심사위원은 검찰에 배임수재 혐의로 기소됐다(「최고 권위 ‘전주대사습놀이’도 금품 얼룩」, 『국민일보』, 2016.12.20.).

152) 이에 따른 대처방안으로 2017년부터 심사위원 선정위원회를 구성해 국악 경연대회 최초로 청중평가단 제도를 시도하는 등 공정성과 투명성 확보에 만전을 기하고 있다(「명창 조상현씨 문화재자격 박탈」, 『전북일보』, 2017.4.13.).

153) 「청중평가단 첫 시도…시민과 함께 즐기는 축제로」, 『전북일보』, 2017.8.13.

무대에 설 수 있는 기회와 보상을 제공받고 예술계와 대중에게 자신의 명성을 각인시킬 수 있는 강력한 배경이 되기 때문이다. 지금부터 최고 예술가의 권위를 상징하는 명창이 탄생되는 과정을 ‘게이트키퍼(Gatekeeping)’이라는 개념으로 파악해보려 한다.

피터슨(Richard A. Peterson)은 예술의 생산에 있어 “체계가 대상을 선별한다.”는 의미로 게이트키퍼라는 개념을 제안하며 예술가에 대한 사회적 인정과 거부가 예술의 성패에 미치는 영향을 분석했다.¹⁵⁴⁾ 훌륭한 예술가로 인정받기 위해서 그 분야 사람들의 인정이 우선되어야 하는데 게이트키퍼라는 일련의 과정이 예술가의 재능과 작품성을 판단하는데 결정적인 역할을 한다는 게 요지다. 게이트키퍼는 예술가의 작품이 처음 만들어져 최종적으로 대중에게 소비되는 과정까지 연속적인 선별이 이루어진다. ‘결정의 연쇄(Decision Chain)’라 불리는 깔대기적 속성의 선별과정은 예술의 생산에 막대한 영향력을 행사하게 된다.

유사한 맥락에서 허쉬(Paul M. Hirsh)는 사례연구를 통해 창작자들과 대중 사이에 기업 네트워크가 개입해 예술의 생산을 조절하는 방식을 보여준다.¹⁵⁵⁾ 도서유통 업계에서 작가들은 방대한 원고를 출판업자에게 넘기는데 이 중에서 상업성이 없는 원고들은 일차적으로 탈락한다. 출판업자에 의해 선별된 원고가 이번에는 도서 홍보자에 의해 광고와 마케팅에 적합한지 검토한다. 서점과 도서관에 비치된 도서는 구매자의 선택에 따라 또 다시 걸러진다. 즉 연속된 선별 과정에 따라 소비자에게 도달 여부가 결정되는 것이다. 미술관이라면 박물관 큐레이터나 비평가, 개인 갤러리에 작품을 전시하는 딜러들이 이러한 역할을 할 것이다.¹⁵⁶⁾ 이처럼 게이트키퍼는 예술가 혹은 예술품으로 출발해 소비자에게까지 도달되는 과정을 중간에서 통제하는 사람 혹은 조직을 의미한다.

154) Richard A. Peterson, “Cultural studies through the production perspective progress and prospects” in Crane, Diana (ed.), *The Sociology of Culture Emerging Theoretical Perspective*, Blackwell Publisher, 1994.

155) Hirsh, Paul M., Processing fads and fashions: An organization-set analysis of cultural System. *American Journal of Sociology* 77, 1972, p. 639~650.

156) Greenfield Liah, *Different Worlds: A Sociological Study of Taste, Choice and Success in Art*, 1989, New York: Cambridge Univ. Press.

그렇다면 판소리에서 명창은 어떠한 과정을 거치며 명창은 누가 선별해 내는지 살펴보겠다. 흔히 성공한 판소리 예술가에게 관성적으로 ‘명창’이라는 칭호를 부여한다. 그러나 실상 명창은 단지 오랜 경력이 있는 예술가들이라면 누구에게나 관행적으로 붙이는 용어가 아니다. 오직 공신력 있는 전국 판소리 경연대회에서 엄격한 심사와 평가과정을 거쳐 최고 등위의 예술가들에게만 소위 명창의 자격이 주어진다.

판소리 경연대회의 등장은 조선시대 18세기로 거슬러 올라간다. 박황에 따르면 대규모 연행형식으로 치러진 전주통인청대사습 경연대회는 막걸리 한되 값을 지불하면 몇 시간 동안 소리를 관람할 수 있던 행사로 수천 명의 청중이 운집했다고 한다.¹⁵⁷⁾ 이때 판소리 관계자들과 청중들로부터 가장 호응을 많이 받은 사람에게 명창의 호칭이 부여되었고 명성이 높아진 명창은 임금의 부름을 받아 왕궁에 올라가는데 ‘어진광대’의 자리에 오르면 명창으로서의 명성이 더욱 굳건하게 공인되었다. 전주통인청대사습은 초대 명창인 권삼득을 비롯해 김성옥, 송홍록, 모홍갑, 염계달 등을 배출했고 판소리에서 가장 중요한 경연장이 되었다.

판소리 경연대회는 20세기 초 일제강점기와 한국전쟁의 질곡을 거친 후 지금까지도 국가 차원의 대회를 통해 게이트키퍼의 영향력을 행사하고 있다. 조세훈은 유망한 소리꾼을 선발하는 현대 판소리 명창대회를 사회적으로 공인화되는 과정으로 인식하며 과거 왕 앞에서 관직을 받았던 어전 명창 혹은 어전 광대의 전통이 현대에 이르러서는 대통령상으로 이어져왔다고 설명한다.¹⁵⁸⁾ 그에 따르면 현재 판소리 예술가에게 가장 큰 영예로운 상은 대통령상이며 전국에서 개최되는 대회 중 대통령상이 수여되는 대회는 총 11개에 달한다.

국가는 무형문화재 제도와 유사한 맥락에서 1960년대 이후 각종 민속 예술대회를 지원했다. 이중 명창 경연대회는 전주대사습놀이 전국대회(1975년), 춘향국악대전(1974년), 전국 전통예술경연대회(1992년)를 제외하고 대부분 2000년대 이후 신설된 것들로 특정 도시에 뿌리를 두고 축

157) 박황, 『판소리 200년사』, 사사연, 1987, 111~112면.

158) 조세훈, 「판소리 명창의 사회적 공인화 과정에 관한 일 연구」, 『민족문화논총』 50, 영남대학교 민족문화연구소, 2012, 359~398면.

제 등과 함께 개최되며 대부분 지방자치단체를 중심으로 운영되고 있다.

표 5. 전국의 주요 판소리 경연대회 현황¹⁵⁹⁾

대회명(지역)	배출기간(년)	수상인원
전주대사습놀이(전주)	1984(10회)~2016(42회)	33명
춘향국악대전(남원)	1985(12회)~2016(43회)	32명
임방울국악제(광주)	2003(11회)~2016(24회)	14명
장흥전통가무악 전국제전(장흥)	2000(2회)~2016(18회)	13명
박동진 판소리 명창·명고대회(공주)	2001(2회)~2016(17회)	17명
전국 전통예술경연대회(서울)	1992(1회)~2016(23회)	12명
서편제 보성 소리축제 전국 판소리·고수 경연대회(보성)	2006(9회)~2016(19회)	11명
명창 박록주 기념 전국 국악대전(구미)	2006(6회)~2016(16회)	8명
서울 전국 국악경연대회 (구 서울전국 판소리명창 경연대회, 전국 국악명창 경연대회)(서울)	1994(1회)~2016(20회)	17명
목표 전국국악경연대회(목표)	2009(21회)~2016(28회)	8명
송만갑 판소리·고수대회(구례)	2010(14회)~2016(20회)	7명

조세훈에 따르면 소리꾼이 명창으로 인정받는 과정은 ‘대통령상 수상 과정’과 ‘전문가 집단의 2차적 공인 과정’으로 이뤄진다.¹⁶⁰⁾ 보통 대통령상 수상의 과정은 스승과의 긴밀한 관계 속에서 시작되는데 제자가 먼저 대회 참가를 의논하거나 혹은 스승이 제자에게 출전을 권유하면서 준비하게 된다. 실력이 부족한 제자가 의논 없이 대회에 출전할 경우에는 스승과 제자 관계에 커다란 마찰이 생긴다. 스승은 심사위원 등을 통해 제자의 수상을 어렵게 할 정도의 영향력을 행사하는데 실제 스승의 통제권에서 이탈하면 제자는 대통령상 수상이 매우 힘들다. 2차적 공인과정은 대통령상 이후에 지속적인 공연 활동과 발표회를 통해 예술계 내외부에서 소리 실력을 검증받아 진정한 명창으로 거듭나는 단계다.¹⁶¹⁾ 이 단계

159) 대회별로 특정 시기 대통령상이 누락된 결과를 반영함(문화체육관광부, 『공연·전통예술분야 경연대회 2011년도 정부시상 지원 운영계획』, 2011.을 바탕으로 해당 대회 홈페이지 내용들을 추가한 결과다.)

160) 조세훈(2012), 앞의 논문, 387~388면.

161) 조세훈(2012), 앞의 논문, 390~393면.

에서는 예술계 내부의 인정뿐 아니라 비평가 집단의 평가가 중요한데 이들에게 실력을 인정받아야 더 많은 무대에 설 기회가 생기고 제자들을 육성할 기회 또한 늘어나게 된다. 명창대회는 오랜 시간을 이어오며 개최되었고 대통령상을 수상한 명창들이 누적되면서 소리꾼들은 차별적 예술가 지위를 부여받기 위해 2차적 공인과정은 더욱 중시되고 있다.

명창 경연대회에서 젊은 소리꾼들이 대통령상을 수상하기는 거의 불가능하다. 완창 연행의 능력이 있는 소리꾼들만 대회 출전이 가능한데 판소리의 소리 공력이 20~30대 나이에 발현되기가 어려울 뿐만 아니라 경력이 짧은 소리꾼에게는 통상 명창의 칭호를 부여하기 어렵기 때문이다. 더군다나 앞서 언급했듯 유수의 대회에서 조차 공정한 심사가 이루어지지 않는 사례가 발생함에 따라 젊은 소리꾼들이 자신의 명성을 쌓고 무대에서 관객들에게 다가설 기회는 줄어들었다.¹⁶²⁾

창작판소리의 경우 전통적인 소리꾼의 사회적 공인 체계를 거치지 않은 예술가들이 다수 활동한다. 특히 비가비 계보의 예술가들은 전통판소리 레퍼토리에 관심이 적고 완창판소리 연행 기량을 습득하지 않았기 때문에 명창 경연대회를 출전할 명분과 이유가 없다. 이들은 정부가 관여하는 선발과 후원 등의 사회적 공인 체계에 기반하지 않고 관객층과의 직접적인 소통을 통해 독자적인 활동을 펼쳐나간다.

2000년대 이후에는 다섯 바탕 전통판소리 중심의 명창대회와는 다르게 창작판소리 작품들을 대상으로 하는 경연대회가 개최되어 젊은 소리꾼들에게 새로운 활동의 기회를 생성했다. 새로운 경연대회는 선발 방식과 과정에 있어 혁신적인 시스템을 표방했다. 창작판소리 경연대회는 보다 개방되고 자유로운 형식을 지향해 젊은 예술가들의 도전이 용이했다. 작품의 시간과 레퍼토리에도 제한이 없어 자신이 직접 아이디어를 내어 작사와 작창을 하고 대회 출전을 위해 스승과의 관계를 고려할 염려도 없었다.

162) 전주대사습은 뒷말이 없는 편인 공정한 대회이기는 하지만 공정성을 더 높이기 위해 심사 전담기구를 만들고 심사위원을 다양하게 구성하고 채점표고 공개할 필요가 있다고 주장했다(유영대, 「전주대사습」, 『비교민속학』 13, 비교민속학회, 1996, 276면.).

가장 대표적인 대회는 2001년부터 6년간 젊은 판소리 예술가들의 활동 발판을 마련한 ‘또랑광대 콘테스트’였다. 1999년 전주 한옥마을에서 전문 음악축제인 전주산조예술제¹⁶³⁾가 시작되었고, 축제의 대표적인 프로그램이 골목에서 마을잔치 성격으로 이뤄진 ‘거리산조’와 ‘또랑광대 콘테스트’였다.¹⁶⁴⁾이 대회는 무엇보다 쉽고 재미있는 판소리를 추구한다.¹⁶⁵⁾ 대회에 참가한 창자들은 명창들에 비해 나이가 어리고 경력이 짧아 음악적 기교나 기량은 부족하지만 전통의 무게에 짓눌리지 않는 대담하고 자유분방한 사설을 구사했다. 연행 도중 관객들과 수시로 재담을 주고받는가 하면 즉흥적으로 청중들을 연행에 참여시켜 역동성과 현장감이 살아있는 판소리를 지향한 것이다.

또랑광대 콘테스트에서는 대회 수상을 위해 심사위원뿐 아니라 청중들의 평가도 중요했다. 따라서 무겁고 어려운 내용보다는 주로 현실성 높은 자유스러운 소재들이 채택되어 관객들에게 소개되었다. 연주시간도 크게 줄었다. 기존에 완창 형식으로 된 판소리 공연이 2~5시간 이상씩 소요되는 반면 또랑광대 콘테스트에 참가한 곡들은 10분 내외로 구성되어 관객들이 부담 없이 감상할 수 있게 되었다.¹⁶⁶⁾

또랑광대 콘테스트는 대통령상으로 상징되는 명창의 권위와 명예를 포기하는 대신 자율적인 내용의 판소리 작품이 확산될 수 있는 토대를 형성했다. 젊고 유망한 소리꾼을 탄생시켜 이들이 활동할 수 있는 기회의 장을 만들어 판소리가 대중화되고 현대화 될 수 있다는 가능성을 보여줬다. 실제 또랑광대 콘테스트 출신의 소리꾼 중 박태오와 김명자는 대회 수상 이후 현재까지도 활발하게 활동 중에 있다.

163) 원래 전주산조페스티벌이라는 명칭이었으나 제3회부터 공식명칭을 ‘전주산조예술제’로 변경했다.

164) 박홍주, 「‘전주한옥마을 살리기’ 전략으로서의 축제, 그리고 그 역할: 전주산조예술제를 중심으로」, 『한국민속학』 54, 한국민속학회, 2011, 191~293면.

165) 또랑광대 콘테스트는 종목은 창작판소리 외에 여타 음악 판소리식 바뀌 부르기, 판소리 멋대로 바뀌 부르기 등도 포함되었다.

166) 이 대회가 배출한 작품들을 보면 박태오의 <스타대전 초반 러쉬 대목>, 김명자의 <슈퍼덱 씨름대회 출전기>, 정대오의 <우리집 강아지 뭉치 이야기>, 류수곤의 <월드컵가> 등으로 우리가 주변에서 흔히 접할 수 있는 일상의 삶을 소재로 해 누구나 쉽게 공감할 수 있는 작품들이다.



그림 6. 또랑광대 콘테스트의 참가자들

이외에도 최근 창작판소리 예술가들을 선발하는 경연대회가 증가하고 있다. ‘21세기 한국음악 프로젝트’는 문화체육관광부가 주관하는 경연대회로 젊고 창조력이 뛰어난 국악인을 발굴하기 위해 2007년부터 개최되었다. 참가 대상을 판소리 예술가에만 국한하지 않고 기악 분야를 비롯해 대중음악 악기 반주까지 과감하게 허용했다. 전통음악의 세계화와 한류화를 표방하고 있어 재즈와 판소리, 민요와 일렉트로니카 등 다양하고 파격적인 융복합 형식의 공연예술들이 자유롭게 선보였다.¹⁶⁷⁾ 전주대사습놀이 전국대회는 2012년부터 ‘창작국악경연’ 부문을 신설했다. 대회의 영역을 전통판소리에서 창작판소리까지 확장해 명실상부한 최고의 젊은 소리꾼을 키워내겠다는 취지다. 판소리, 민요, 정가 전공자들이 독창 혹은 그룹으로 나서며 순수 국악기와 개량국악기를 사용한 창작 소리곡을 대상으로 했다.

경연대회는 예술가와 관객을 연결시키는 등용문이자 빼어난 소리꾼을 선별하여 대중에게 알린다는 점에서 판소리의 강력한 게이트키퍼로 작용한다. 최고상을 수상하게 되면 다양한 무대에서 활동이 보장되고 소리꾼으로서의 경력도 남들보다 앞서 출발할 수 있다. 특히 대중 혹은 전문가들에게 공식적으로 인정받을 수 있는 특별한 계기가 없는 판소리 예술계에서 경연대회는 우수한 소리꾼을 선별할 수 있는 유용한 체계다.

여기서 주목해야 할 점은 경연대회에 관여하는 주체가 다양할지라도

167) 이를테면 2006년 대상을 수상한 그룹 ‘락(樂)’이 출전 당시 공연한 작품은 수궁가를 에스닉 팝으로 재해석한 ‘난감하네’라는 곡이다.

가장 중요한 주체는 ‘국가’라는 것이다. 명창을 선발을 과정에 국가는 핵심 게이트키퍼로 작용한다. 전주대사습놀이도 조선시대 숙종 때부터 국가의 주도로 시작되었고 현재도 지방 정부인 전주시의 주관으로 개최되고 있다. 우수한 소리꾼에게 내려지는 상은 대통령상 혹은 장관상, 시장상 등의 칭호로 국가적 명예가 부여된다.

경연대회에서 국가의 관여는 간접적인 방식으로 이루어진다. 국가의 역할은 무엇보다 경연대회 시스템을 안정적으로 구축하는 일이다. 대회를 공정하게 운영하고 수상자들에 최고의 권위를 부여함으로써 수상자들이 활발하게 활동할 수 있는 기반을 제공한다. 대신 심사 과정에는 직접 참여하지 않고 다수의 전문가들에게 평가의 권한을 이양해 사심 없는 선발이 되도록 도와야 한다.

국가가 주도해 온 판소리 경연대회는 비판적 시각이 존재한다. 백현미는 경연대회가 명창을 발굴하는 창구 역할을 해왔지만 ‘문화재이기 위한 예술로 박제화’시키는 부작용을 낳았다고 지적한다.¹⁶⁸⁾ 그에 따르면 경연대회가 대중과 함께 민속예술을 즐기게 하려는 목표보다는 문화재 보호를 위한 정치적 목적으로 변질되면서 원형성이 상실됐다고 해석한다. 실제 경연대회는 뛰어난 소리꾼을 선별해 관객에게 질 높은 예술을 향유하게 하려는 본래 취지와는 다르게 중견 소리꾼들 간 경쟁의 장으로 고착되고 있다. 더군다나 최근 심사과정에서 반복적으로 비리 문제가 불거졌다는 사실은 정부가 심사시스템을 적절히 운영하지 못했다는 방증이다. 그러나 경연대회는 고사 위기에 빠진 전통예술을 보존하고 소리꾼의 예술 활동을 장려한다는 측면에서 여전히 긍정적 측면이 많다. 창작판소리 경연대회는 아직 명창대회에 비해 역사가 깊지 않고 최고상에 주어지는 권위나 명예도 미약한 편이지만 무대 기회가 흔치 않은 젊은 예술가들이 창작 활동에 몰입할 수 있는 유인책이 될 수 있을 것이다.

168) 백현미(2000), 앞의 논문, 60면.

2. 청중의 분화와 향유 공간의 확장

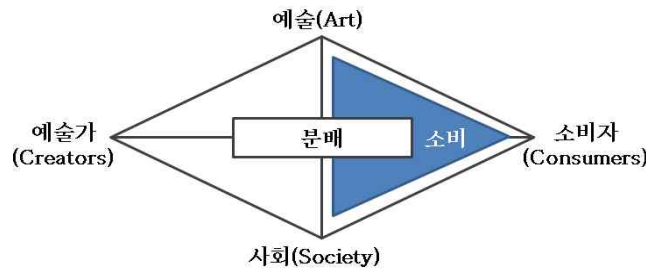


그림 7. ‘문화의 다이아몬드’ 상에서 예술의 소비

문화의 다이아몬드 모형에서 오른 쪽은 예술의 소비를 다룬다. 소비적 접근에서는 예술을 이해하는 핵심 주체로서 소비자와 관객을 강조한다. 바르트(R. Barthes)가 “독자의 탄생은 작가의 죽음에 대한 대가임에 틀림없다.”¹⁶⁹⁾고 말한 것처럼 작품은 소비자 각자의 취향으로 해석되기 때문에 여기에서는 예술의 의미와 가치는 창작자가 아니라 소비자에 의해 완성된다고 믿는다. 그리고 예술이 사회에 직접적으로 영향을 끼친다는 점을 부인하면서 오히려 적극적으로 작품을 감상하는 관객을 통해 예술의 사회적 영향력을 입증하려 한다.

관소리의 여러 가지 변화를 소비자의 변동으로 설명하려는 연구는 방대하게 축적되었다. 그러나 기존 연구는 19세기부터 20세기 전반까지의 관소리 향유층에 한정되었다. 본 장에서는 예술사회학의 소비 연구에서 비중 있게 다루는 ‘상징적 경계’와 ‘수용이론’의 개념을 활용해 2000년대 이후 청관중으로 소비자의 스펙트럼을 확장하려고 한다. 또한 관소리의 생산과 수용을 매개하는 연행 공간을 예술 소비의 주요 변인으로 지목했다. 연행 공간 속에는 관소리 소비를 결정짓는 다양한 요소들이 공존하므로 ‘관’이 변모해가는 동인과 새롭게 지향하는 관의 특성을 규명하고자 했다. 같은 맥락에서 유성기와 방송, 인터넷 등 각종 전달 매체의 출현에 따른 창작관소리의 대응 방식도 함께 살펴보았다.

169) Roland Barthes, *The Death of the Author*, in *Image Music Text*, London: Fontana Press, 1977, p. 142~148.

2.1. 전통적 관객층의 소멸과 신관객층의 등장

2.1.1. 관객층의 이동과 확대

1988년 전통예술계에 대한 사회적 시선이 명시적으로 드러난 사건이 있었다. 세종문화회관의 산하단체인 서울시립국악관현악단 단원 49명이 봉급에 대한 불만으로 대대적인 농성을 벌였다. 세종문화회관이 또 다른 산하 단체인 서울시립교향악단의 연봉은 67%로 인상하고, 국악관현악단의 연봉은 20%로 인상하자 국악단원들은 이를 명백한 차별행위로 간주하고 서울시를 상대로 처우개선을 요구한 것이다.¹⁷⁰⁾ 이에 전통예술계의 교수진, 협회, 단체 등의 인사 200여 명이 국악단원들의 농성을 지지하는 서명을 전개하면서 예술계의 화두로 떠올랐다. 소개한 일화에서 시위가 벌어진 표면적 이유는 봉급 차이였지만 근본적 원인은 당시 문화정책이나 사회적 대우에 있어 ‘서양음악은 고급문화’, ‘전통음악은 열등한 문화’라는 의식이 팽배함에 따라 그간 쌓여왔던 전통 예술가들의 불만이 한꺼번에 폭발한 것으로 해석되었다.¹⁷¹⁾

문화 구분에 관한 ‘상징적 경계(symbolic boundaries)’는 어떤 예술이 고급문화로 여겨지고 더 우월하다고 인식되는 이유를 규명하는데 유용한 개념이다. 상징적 경계는 일정한 분류 체계(classification system) 기준에 따라 어떤 대상은 포함하고 나머지를 배제하려는 인지적 구분을 뜻한다.¹⁷²⁾ 상징적 경계는 주로 순수 예술로 일컬어지는 고급문화와 저급문화의 경계에 대해 문제를 제기한다.

브루디외(Bourdieu)는 고급문화와 저급문화를 가르는 상징적 경계가 사회적으로 구성되며 사회 계급에 기초해 사람들의 취향에 차이가 발생한다고 봤다.¹⁷³⁾ 그는 사회적 계급이 높을수록 고급문화를 향유함으로써

170) 당시 악단 간 봉급을 비교하면 3호봉 기준 시립교향악단이 68만원대, 국악관현악단이 40만원이었다(「시립국악단원 “국악차별 철폐하라” 농성」, 『한겨레』, 1988.05.17).

171) 앞의 『한겨레』 기사(1988.05.17).

172) Robin Wagner-Pacifici, *Theorizing the Standoff: Contingency in Action*, New York: Cambridge University Press, 2000.

자신보다 낮은 계층과 보이지 않는 장벽을 유지하려 한다고 설명한다.

자신의 사회적 위상에 따라 예술의 취향이 다르다는 주장은 여러 가지 비판에 직면하고 있음에도 불구하고 특정한 예술이 소비계층을 다르게 형성한다는 측면에서 뛰어난 통찰력을 드러낸다.¹⁷⁴⁾ 실제 관객들을 대상으로 좋아하는 예술 장르를 조사하면 나이, 성별, 직업, 학력, 소득 수준 등에 따라 상이한 결과를 보이는데 이는 사회적 계층에 따라 선호하는 문화가 다르다는 점을 강력하게 뒷받침한다.

간스(Herbert J. Gans)는 고급문화가 대중문화에 비해 더 복합적 형식을 보이고, 더 많은 훈련이 필요하며, 단순 오락적 기능보다는 진지한 지적-심미적 경험(intellectual-aesthetic experience)을 제공한다고 설명한다.¹⁷⁵⁾ 그는 예술 작품의 내용이 무엇인가보다 사람들이 예술을 어떻게 즐기는지에 더 많은 관심을 쏟았는데 고급문화는 ‘창작자’ 중심으로, 대중문화는 ‘소비자’ 중심으로 향유된다고 주장했다. 고급문화를 제대로 즐기려면 소비자가 예술의 형식과 창작자의 의도를 파악하려고 노력해야 하는 반면 대중문화는 오히려 예술가가 소비자가 어떤 작품을 왜 좋아하는지에 대해 귀 기울여야 한다는 것이다.

판소리는 연행사에서 때로는 고급문화로, 때로는 대중문화로 인식되었다. 향유층이 재인 광대 집단과 서민 등 하층문화로부터 시작해 양반까지 상층문화로 이동하면서 다양한 소비층을 형성했기 때문이다. 그러나 현대 사회에서 소수의 애호가를 제외하고 향유층은 급격하게 소멸했고 창작판소리를 통해 대중들 중심으로 수용층을 형성해 나가면서 새로운 소비문화가 형성되고 있다. 이러한 맥락에서 판소리는 고급문화와 대중문화를 구분 짓는 상징적 경계를 관찰하기에 적합한 장르다.

173) 부르디외는 프랑스의 사회계층에 따른 소비 상품을 분석하여, 특정 예술상품의 소비가 어떤 계층의 취향을 형성함으로써 계급의 입지를 강화한다고 설명했다 (Pierre Bourdieu, 최종철 역, 『구별짓기: 문화와 취향의 사회학 상/하 La Distinction』, 새물결, 1995, 43~47면.).

174) 부르디외의 이론은 대중예술 소비자에 대해 지나치게 폄하하고 고급 예술과 대중 예술 모두를 소비하는 문화적 옴니보어(omnivores)를 설명하지 못한다는 측면에서 비판을 받기도 한다.

175) Herbert Gans, *Popular Culture and High Culture : An Analysis and Evaluation of Taste*. Basic Books, 1974.

근대 이후부터 현대까지 판소리 관객의 소멸은 무엇보다 ‘시장의 실패’에서 기인한다.¹⁷⁶⁾ 18세기 말부터 19세기까지 판소리 관객은 곧 판소리의 후원자였다. 예술가들의 삶은 양반 사대부를 중심으로 임금, 중인, 서민 부호 등 다양한 후원자의 직간접적 지원 체계로 유지되었다. 이 시기 청중들은 음악을 중심으로 집중적 청취를 하는 귀명창들로 판소리의 전성기를 이끌었다.¹⁷⁷⁾

그러나 20세기 전반 일제강점기 예술계에 시장제도가 도입되며 판소리의 후원체계는 순식간에 붕괴된다. 시장제도는 판소리를 예술가를 후원자의 속박에서 해방시켰지만 대중들에게 선택받기 위해 새롭게 부상한 창극, 여성 국극, 가야금 병창 혹은 서구에서 유입된 문화예술 장르들과 치열한 경쟁을 벌여야만 했다.

시장경제에서 예술은 ‘가치재(merit goods)’ 성격을 지니고 있어 시장에서 소비자들이 원하는 것보다 더 많은 양이 소비되어야 바람직한 재화이다.¹⁷⁸⁾ 판소리는 정부의 적극적인 정책 개입에도 불구하고 이미 흥행 예술로서 생명력을 잃어갔다. 다음 신문 칼럼의 발췌 내용을 통해 당시 청중들로부터 외면당하는 판소리의 현실을 짐작해볼 수 있다.¹⁷⁹⁾

“판소리에 있어서 오늘날 문제가 되고 있는 것은 전통음악으로서의 판소리의 本質이 異質化되어가고 있는 점이다. 여기에는 그럴만한 이유가 있다. 가장 큰 원인의 하나는 노인층이나 일부 南部地方民을 제외하고는 거의 聽衆을 잃어가고 있는 점이다. 즉흥적이고 관능적인 노래에 쏠리게 되는 대중들의 감각에 영합하는 바람에 판소리에 있어서는 안될 얇은 장식음과 돌림수 등을 써서 판소리의 법통을 짓밟고 있다. (중략) 듣고싶지 않다는 사람에게 억지로 들으라고 강요할 수는 없는 일이다. 이제 판소리는 살아있는 예술로서 보다 文化財로서의 가치가

176) 보몰과 보웬(Baumol & Bowen)에 따르면 공연예술의 노동생산성은 정체되어 있는 반면 공연 전문 인력의 인건비는 전체 경제 수준의 임금 비율로 상승하기 때문에 수익을 기대하기 어렵고 항상 외부 자원을 찾는다고 했다(William J. Baumol, William G. Bowen, *Performing Arts: The Economic Dilemma*, Twentieth Century Fund, 1966.).

177) 서유석, 「연회에서 예술로」, 『판소리연구』 32, 판소리학회, 2011, 186~187면.

178) 이재희·이미혜(2010), 앞의 책, 467~470면.

179) 유기용, 「판소리의 예술성 보존을」, 『동아일보』, 1971.7.2.

더 소중하게 된 오늘의 현실에서 우리는 판소리 本然”의 예술성을 보존해야겠다고 거듭거듭 다짐하는 것이다.”

판소리의 대중적 기반이 상실되었음을 뒷받침하는 실증적 연구들도 존재한다. 전통예술과 클래식, 팝송, 가요에 대한 소비자들의 선호도를 조사한 연구 결과들이 이러한 견해를 지지한다.¹⁸⁰⁾ 1980~1990년대 예술 장르별 인식 및 선호도 조사 결과에 따르면 국악은 무익하고 고루하며 질이 떨어진다는 의견이 많았고, 국악 방송이 나오면 채널을 돌린다는 응답은 무려 60%에 달했다. 2000년대 공연예술 관객을 대상으로 한 설문조사에서도 전통예술은 응답자의 12%만이 선호하는 것으로 집계되어 대중성이 미흡한 것으로 나타났다.¹⁸¹⁾

흥미로운 점은 대중들과 떨어진 전통예술이 현대 관객들에게 고급문화로 인식된다는 점이다. 최섫별은 국내 1419명의 대학생들을 대상으로 예술 장르별 상징적 경계에 관한 인식을 조사했다.¹⁸²⁾ 국악에 대한 선호도는 다른 장르에 비해 대체적으로 낮은 편이었지만 클래식, 재즈 등과 함께 고급예술 장르로 인식하고 있었다. 그러나 클래식과 국악만을 놓고 비교했을 경우 고급예술로서의 인식과 선호도 모두 클래식이 높아 서양문화에 대한 영향력이 높다는 것을 알 수 있다.

판소리는 소리를 들을 줄 아는 소수의 애호가 집단에 의해 고급문화

180) 전통예술을 포함한 장르별 소비자 연구는 다음 논문들을 참조했다. 이인자, 『계열별 고교생의 기호교과와 그 원인조사 - 음악교과를 중심으로』, 숙명여자대학교 석사학위 논문, 1986.; 김은희, 『고등학교학생들의 교과에 대한 선호도 및 원인 조사 - 음악교과를 중심으로』, 이화여자대학교 석사학위 논문, 1982.; 손순현, 『국악에 대한 중고등학교생들의 인식도 조사 연구』, 계명대학교 석사학위 논문, 1984.; 조용복, 『고교생의 음악기호에 관한 조사연구』, 경희대학교 석사학위 논문, 1992.; 유건석, 『청소년들의 음악적 성향과 요구에 관한 조사연구』, 수원대학교 석사학위 논문, 1994.

181) 유기용, 「판소리의 예술성 보존을」, 『동아일보』, 1971.7.2.

182) 음악장르 각각에 대해 ‘매우 고급스럽지 않다’를 1점, ‘매우 고급스럽다’를 5점으로 하는 Likert 척도에서 고급성 인식 평균 점수는 클래식 4.03, 재즈 3.88, 국악 3.53, 성인가요 2.34, 가요 댄스 2.58, 가요 락 2.80 등으로 나타났다. 선호도 평균 점수는 국악 2.66, 클래식 3.41, 재즈 3.44, 가요 발라드 3.98, 팝송 팝 3.73 등으로 조사되었다(최섫별, 「한국사회의 고급문화와 대중문화의 상징적 경계에 대한 예비적 고찰」, 『사회과학연구논총』 16, 이화여자대학교 이화사회과학원, 2006, 180~191면.).

로 정착되고 있다. 판소리를 제대로 알기 위해서는 한자성어가 가득한 사설을 비롯해 장단과 세밀한 소리 기교에 대한 이해와 훈련이 필요하다. 기본적 예술 지식이 부족한 젊은 청중보다는 주로 전문 애호가들이 음반을 통해 조선시대 거장의 반열에 오른 명창들의 소리를 즐기거나 드물게 열리는 명창 소리꾼들의 완창판소리 공연을 통해 판소리의 성음 놀이를 즐기고 있는 것이다.

창작판소리는 판소리가 소수의 관중을 위한 고급문화로 고착되는 것에 대한 저항에서 촉발되었다. 현대 관객들과 교감할 수 있는 판소리가 만들어져야 한다는 의식에서 출발한 창작판소리 작품들은 소수의 애호가보다는 일반 대중들을 겨냥하면서 조금씩 지지기반을 확보해 갔다. 애초 전통판소리는 재미와 오락 중심의 ‘대중성’ 취향이었지만 양반 중심으로 소비층이 전환되면서 진지한 감상과 청취를 위한 ‘예술성’ 취향으로 변화되어 왔다.¹⁸³⁾ 그러나 고급 예술로 고착된 판소리는 잃어버린 관중을 되찾기 위해 노력했고 창작판소리의 소비 패턴은 다시 ‘대중성’ 취향으로 회귀하게 되었다.

창작판소리 소비층은 귀명창에서 지식인층, 그리고 일반 대중의 순서대로 변동되었다. 창작판소리 예술가들의 대부분은 불특정 다수의 대중들을 겨냥하며 판소리의 대중화를 모색했지만 실제 관객층의 확산은 서서히 이루어졌다. 주요 관객층의 변화는 판소리 예술가들의 계보와 예술적 특징, 공연 장소 등과 특히 밀접한 관련을 갖는데 시기별로 청중이 변화하는 양상을 살펴보도록 하겠다.

1970년대까지 태동기와 탐색기는 창작판소리가 명창들에 의해 주도된 만큼 성음놀이를 즐기는, 진지한 청중 중심으로 소비층이 형성되었다. 이 시기 창작판소리는 초창기 발생 단계로 일정 수준의 시장이 형성되지 않았고 작품 내적으로도 전통판소리와 차별적 특성이 크게 부각되지 않았다. 따라서 소위 귀명창이라고 불리는 선별된 청중들에 의해 창작판소리

183) 여기서 ‘대중성’은 대량으로 복제된 예술을 의미하는 것이 아니라 수요자의 측면에서 특정한 계층, 즉 진지한 청취를 목표로 하는 소비자 취향이 아니라 모든 사람들을 수요자로 인식한다는 의미로 사용했음을 명확히 하고자 한다(이재희·이미혜(2010), 앞의 책, 24~25면.).

가 애호되던 시기다. 소수의 유명 명창들은 판소리의 계승과 부활을 위해 창작 작품을 발표했고, 이들은 일반 대중들에게 인지도가 높은 예술가들이었기 때문에 창작판소리의 존재를 알리는 데 이점이 있었다. 실제 박동실의 <열사가>와 박동진의 <충무공 이순신> 등과 같은 새로운 레퍼토리의 등장은 일반 대중들에게 강렬한 인상을 심어주었다.

그러나 이 시기의 작품들은 소수의 관객들 중심으로 향유되는 데 그치며 일반 대중들에게 폭넓게 소비되지는 못했다. 창작판소리의 확산에 한계가 있었던 이유는 무엇보다 공연 인프라가 부족했기 때문이다. 1970년대 이전 판소리가 공연될만한 민간 연행 장소는 브래태니커사의 감상회¹⁸⁴⁾ 외에는 거의 전무했고, 국공립 극장도 국립극장이 유일했다. 게다가 국립극장마저도 판소리를 포함해 다양한 국악 기악, 성악 공연을 균형 있게 올려야 했기 때문에 판소리 공연은 월 1~2회 수준에 불과했다.

1980~1990년대 도약기에는 대학생을 포함한 지식인층 중심으로 창작판소리가 향유되었다. 이 시기 정치적 혼란 속에서 임진택, 김명곤, 윤진철 등이 창작한 사회비판적 성향이 강한 판소리는 연주 시간이 짧고 사설이 한글로 직조되어 일반 대중들이 한결 다가가기 쉽게 느껴졌다. 다만 이 시기 창작판소리의 대다수는 묵직한 주제의식과 뚜렷한 이념을 지향하고 있어 남녀노소 모두가 즐기기에 한계가 존재했다.

당시에는 국민소득 상승과 고등교육이 확대되면서 예술 수요가 증가했고 1978년 세종문화회관, 1988년 예술의 전당 등 국공립의 극장도 늘어나면서 공연 시장은 점차 확대되는 추세였다.¹⁸⁵⁾ 그러나 비가비의 창작판소리는 사회 비판과 풍자의 성격이 강했기 때문에 제한된 공간, 제한된 관객층을 대상으로 작품을 선보일 수밖에 없었다. 따라서 대중적

184) 브래태니커사의 판소리 감상회는 1974~1976년까지 총 100회가 개최되었다. 주로 명창 중심의 완창 무대를 선보였고 청중은 100명 미만이었다(최동현, 「문화변동과 판소리」, 『판소리연구』 31, 판소리학회, 2011, 443면.).

185) 이 시기 예술수요의 등장은 국민소득 상승과 고등교육 확대로 설명할 수 있다. 국내 1인당 국민총소득은 1977년 1,043달러 기록 후 첫 1,000달러 돌파 후 1983년 2,113달러, 1993년 8,402달러를 기록하는 등 높은 성장을 보였다. 더불어 1980년 졸업정원제 실시에 따라 4년제 대학졸업생이 급팽창했는데 이는 고학력자가 예술소비에 적극적이라는 점을 고려할 때 예술 수용 증가에 큰 영향을 미친다(용호성, 『예술경영』, 김영사, 2010, 70~71면.).

기반보다는 민중운동 정신에 공감하는 지식인층 청중들을 새롭게 포섭했다는 점에 의의가 있다.

2000년대 이후는 일상사에 관심을 둔 작품들이 다수 발표되었고 소비층의 저변이 일반 관객층으로 확장된 시기다. 또랑광대를 위시한 젊은 창작자들이 자유로운 소재와 사설로 무장한 작품들을 선보였고 문외한 관객들도 판소리를 쉽게 즐길 수 있었다. 대중의 카타르시스를 겨냥한 일부 작품들은 관객들의 호응에 힘입어 오랜 기간 여러 극장에서 재공연됨으로써 창작판소리의 상업적 흥행 가능성을 시사했다.

이 시기에는 국공립 공연장뿐 아니라 민간 설립 극장이 크게 증가했고¹⁸⁶⁾, 주5일 근무제 실시¹⁸⁷⁾에 따른 여가시간 확대로 공연시장이 폭발적으로 성장했다. 극장은 예술경영 시스템을 도입해 다양하고 수준 높은 공연들이 대거 무대에 올랐다. 대형 뮤지컬이나 상업성 짙은 연극들은 특히 많은 관객을 동원했고, 판소리의 경우에도 국악과 대중음악이 혼합된 크로스오버 장르들이 대중들의 높은 관심을 얻었다.

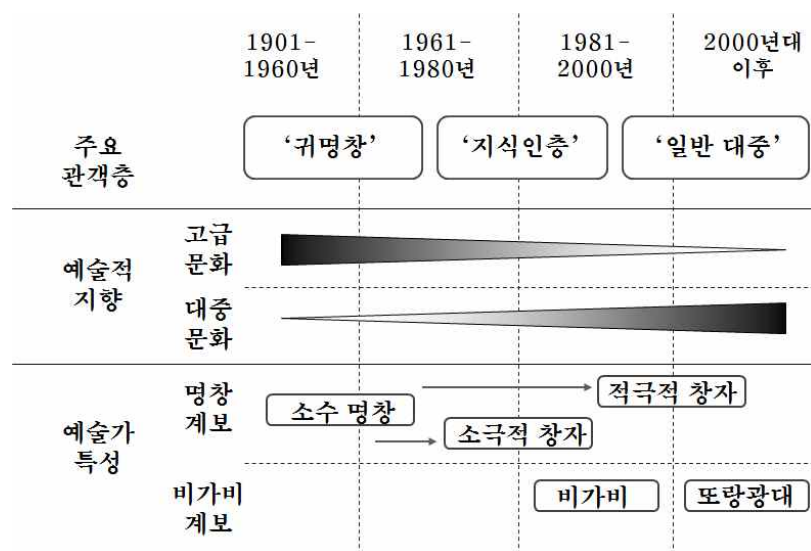


그림 8. 창작판소리 주요 소비층의 변화

186) 2000년부터 2010년까지 10년간 새로 개관한 극장은 300개가 넘는 정도로 공연장 설립이 크게 증가했다(예술경영지원센터 홈페이지 참조.).

187) 주5일제 근무제는 2005년 대기업에 처음 도입되어 현재 공공기관과 중소기업 등 대부분의 근로장에서 운영되고 있다.

판소리는 이제 시장의 선택에 맡겨져 있으며 현대 사회에서는 전통판소리와 창작판소리의 소비 구도가 예술성과 대중성 취향으로 어느 정도 양분되는 추세이다. 판소리의 시장 실패는 여전히 극복되지 않은 상황이지만 창작판소리를 통해 과거와는 다른 예술 수요층을 형성하면서 관객층을 확장하고 있다는 사실은 자명하다.

2.1.2. 작품 양식·소재의 다양화에 따른 대립적 해석 대두

공연예술 상품을 기획하거나 홍보할 때 작품의 관객을 단일한 집단으로 인식하기 쉽다. 관객들은 다양한 주체들로 이루어져 있고, 예술 소비에 영향을 미치는 요인이 복잡함에도 불구하고 관객을 동질적인 소비자 집단으로 파악하기 쉽상이다. 만약 예술 작품이 범람하는 시대에 관객층을 세분화하여 선택하지 않는다면 관객들의 관심을 불러일으키기 어렵다.

피스크(John Fiske)의 동일한 예술 작품이라 하더라도 다양한 소비자가 존재할 수 있다는 점을 가정하면서 ‘능동적인 수용자론(active audience)’을 제시했다. 이는 소비자들이 예술 작품에 대한 비평가의 주입식 해석에 만족하지 않고 나름의 의미를 스스로 취해 작품의 의미를 창조할 수 있다는 내용으로 과거 수용미학 이론과 궤도를 같이 한다.¹⁸⁸⁾

수용미학 이론가들은 예술 작품이 고정된 의미를 전달하는데 머물지 않고 수용자의 경험을 통해 다양한 의미가 활성화되어 완성된다고 파악했다.¹⁸⁹⁾ 야우스(Robert H. Jauss)에 따르면 예술 작품은 예술가가 아닌 수용자들의 ‘기대의 지평(horizon of expectation)’을 통해 완성하는데 기대의 지평이란 소비자들이 예술을 접할 때 자신의 성별, 나이, 계급과 같은 인구학적 요인뿐 아니라 사회적 네트워크, 개별적 특징으로부터 어떤 기대가 형성되고 이에 근거해 자신들만의 해석을 창출하는 방략이다.

어떤 소비자들은 서로 기대의 지평이 유사해서 상호간에 영향을 주고

188) John Fiske, *Reading the Popular*, New York: Routledge, 1989.

189) Robert H. Jauss, 장영태 역, 『도전으로부터의 문학사』, 문학과지성사, 2011, 177면.

받으며 인식을 공유하는 집단으로 묶을 수가 있는데 피쉬(Stanley Fish)는 기대의 지평이 유사한 예술 소비자 집단을 ‘해석적 공동체(interpretive communities)’라고 정의한다.¹⁹⁰⁾ 예술에 대한 의미가 특정 집단별로 다를 수 있다는 점에서 해석적 공동체는 예술을 사회학적으로 연구할 수 있는 풍부한 사유의 틀을 제공한다.¹⁹¹⁾

창작판소리에 대한 자못 상반된 관객들의 반응을 해석적 공동체의 개념으로 접근할 수 있다. 창작판소리는 판소리 내의 하부 장르로 정착되면서 다양한 의미와 해석이 점화되었다. 특히 다양한 소재와 현실적 주제의식을 표방하면서 판소리의 정체성을 둘러싸고 관객 간의 해석이 첨예하게 대립되었다. 현대 일상생활 속에서 대중들이 공감할 수 있는 내용을 판소리로 그려냈다는 긍정적 평가도 있었지만 한편으로는 기존에 쌓아왔던 전통판소리의 권위와 예술성을 심각하게 저해한다는 비난이 일었다.¹⁹²⁾ 이러한 논란은 창작판소리 도입기부터 현재까지 이어지고 있는데 대표적으로 논란이 일었던 사례로 박동진의 <예수전>과 박태오의 <스타크래프트>를 소개하겠다.

1969년부터 1972년에 걸쳐 발표한 박동진의 <예수전>은 기독교 방송 라디오 프로그램으로 기획되어 라디오를 통해 연속 창극 형식으로 발표되었다. <예수전>은 예수의 탄생, 고난의 행적, 죽음과 부활 등 예수의 일생을 담은 이야기로 구성되어 일반 대중들에게 성서와 판소리는 언뜻 상상하기 어려운 조합이다. <예수전>의 사설 중 주제의식이 드러나는 부분으로 이스라엘 백성들이 메시아가 부활함으로써 인류를 구원해 줄

190) Stanley Fish, *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge : Harvard University Press, 1980.

191) 래드웨이는 로맨스 소설이 정형화되어 있더라도 여성 독자층에 따라 다른 독서 전략과 해석이 존재함을 규명해 냈다(Janice A. Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, 1984.)

192) 창작판소리에 대한 예술성과 대중성의 논의, 작품에 대한 해석의 다양성 등은 다음 논문들에서 부분적으로 참조할 수 있다. 김연의 「창작판소리 발전과정 연구」; 김기형의 「창작판소리 사설의 표현 특질과 주제의식」; 김현주의 「창작판소리 사설의 직조 방식」; 박진아의 「스타대전 저그 초반러쉬 대목」; 김연의 「창작판소리 발전과정 연구」; 서우종의 『창작판소리 연구』; 신동훈의 「창작판소리의 새로운 길을 찾아서」; 유영대의 「20세기 창작판소리의 존재양상과 의미」; 윤중강의 「판소리의 유쾌한 이단아, 대중에게 손 내밀다」.

것이라고 염원하는 장면을 소개하면 다음과 같다.

“이렇게 빌고 기도드린 까닭은 이스라엘 백성중에서 새로운 임금 고시칸과 지역을 초월하신 만왕의 왕이시오. 영세의 구세주이신 메시아를 보내주신다는 약속을 믿음이라. 로마박정 말발굽 밑에서 짓밟히고 그 압搾이 세금 받이로 하여금 쥐어 짜일대로 짜이면서도 그래도 끈기있게 살아가는 것은 언제 메시아의 탄생이 있으실까 함이로구나(중략) 주님은 우리의 피난처요. 우리를 지켜주는 철옹성이여 그분을 의지해서 실패없고 그분을 거슬러서는 성공이 없네. 우리의 고역을 다 아시고 우리의 슬픔을 짐작하시어. 어둠이 오면 날이 밝고 또 슬픔이 지나가면 때가 오는 것이니 잠깐 더 참고 기다려보세. 아 메시아가 만일에 오신다며는 세계열강이 다 무엇이며 아 우리의 원수가 어디 있어 이 사람아.”¹⁹³⁾

사실을 보면 아니리와 소리로 이루어진 사실 속에 가사조의 어법을 구사하고 있어 판소리의 문체와 유사하지만 그 내용은 예수에 대한 추앙과 종교의식을 전면적으로 강조하고 있어 기독교 신앙인이 아니라면 쉽게 감상할 수 없다.

당시 한국기독교시청각교육국 국장인 조향록 목사가 작품을 의뢰했을 때 불교 신자였던 박동진은 처음에 제안을 거절했다고 한다. 그러나 라디오 방송의 파급력을 예감한 후 창작 작업이 착수 완성되었고 <예수전>이 라디오로 방송될 무렵에는 판소리의 퇴계(退溪)를 우려하는 독자들로부터 ‘도대체 성경을 무슨 타령으로 부르냐’라는 거센 비난과 항의가 이어졌다고 한다.¹⁹⁴⁾<예수전>의 창작배경과 청중의 반응에 대해 박동진은 다음과 같이 회상했다.

“아, 아니, 내가 어떻게 인류 성인 중의 한 분인 예수님을 창으로 한답니까? 결코 안 될 일이구만유. 벼락맞을 짓이지유.” 처음엔 극구 사양했다. 그러나 머리를 굴리며 생각해보니까 이보다 더 좋은 기회는 없

193) 박동진 『창작판소리 <예수전> CD』, SKC, 1988.

194) 임재해, 「‘굿모닝 Mr 퇴계’와 ‘판소리 퇴계’ 그리고 유교문화제(2)」, 『문화지킴이 임재해의 문화마당』, 2001.3.24.

을 것 같았다. 뭇이든 방송을 타면 인기가 높을 것이란 생각을 하고 무조건 대본을 받았다. (중략) 왼쪽 저고리 주머니에 원고를 넣은 채 뜨근 뜨근한 하나님의 아들 예수를 원고에서라도 따뜻하게 느낄 양 항상 두 손으로 품고 다녔다. <예수전>의 반응은 무서울 정도로 빠르게 퍼졌다. 전국 곳곳에서 감사 편지가 쇄도하고 교회 초청이 꼬리를 물로 줄을 섰다.¹⁹⁵⁾

작품에 대한 부정적 시각과 우려에도 불구하고 당시 전성기를 누리던 라디오 방송 청취자들과 교회 신앙인들의 격려에 힘입어 <예수전>은 전국의 교회와 학교를 순회하며 무려 500회 이상 공연을 이어갔다. 종교를 주제로 한 창작판소리가 신앙인 청중들을 상대로 대중적인 성공을 할 수 있다는 가능성을 보여준 사례였다.¹⁹⁶⁾



그림 9. 박동진의 창작판소리 <예수전> 관련 당시 신문기사¹⁹⁷⁾

2000년대 이후 소소한 일상을 판소리로 만든 단형 창작판소리 작품 역시 관객들의 해석이 엇갈리는 사례다. 2001년 발표된 박태오의 <스타대전>은 음원 파일로 추출되어 인터넷 상에서 자유롭게 공유되면서 수

195) 「무형문화재 박동진 장로 신앙간증(8)」, 『기독신문』, 1999.3.17.

196) 박동진은 <예수전>에 대한 청중들의 반응에 힘입어 <신약성서>, <구약성서>, <모세전>을 창작하게 되었다(강운정(2011)과 이유진(2009)의 앞의 논문 참조.).

197) 이창준, 「방송작가 주태익 이것이 인생이다. 판소리 성서 박서림·이희복·김광섭」, 춘하추동방송 블로그(2014.5.19.) 인용.

십만 건 가량의 조회수를 기록했지만, 예술적 완성도가 떨어지고 판소리가 단순한 유희거리로 치부되었다는 비판이 제기되었다.¹⁹⁸⁾ 약 12분에 남짓한 <스타대전>의 서사단락을 간략히 살펴보면 다음과 같다.

1) 2003년 3월 어느 봄날에 우리 동네 PC방 아저씨의 저그와 바다 건너 이웃나라 쓰메끼리상의 프로토스가 배틀넷 로스트 템플 맵에서 게임을 시작한다. 2) 오버로드가 경찰하러 가고 저그 여왕은 기지의 위치를 확인한다. 3) 오버로드가 돌아와 프로토스의 위치를 알리자 저글링으로 초반 러쉬를 준비한다. 4) 6 저글링이 프로토스 기지로 러쉬하다가 포톤캐논에 맞아 죽는다. 5) 프로토스가 질럿으로 러쉬하자 저그는 뮤탈리스크로 막는다. 6) 저글링 부대가 2차 러쉬한다. 7) 쓰메끼리상은 GG를 선언하고 승리한 저그들이 기뻐한다.¹⁹⁹⁾

박태오는 2001년 전북대학교 한국음악과의 졸업연주회 발표를 위해 창작 소재를 고르던 중 당시 젊은이들에게 선풍적인 인기를 끈 인터넷 상 전략 시뮬레이션 게임인 <스타크래프트>²⁰⁰⁾를 선택했다고 한다.²⁰¹⁾

인터넷 소비자들에게는 게임 속 캐릭터가 익숙해 작품을 쉽게 향유할 수 있었지만 기존 전통판소리 애호가들에게는 납득하기 어려운 과격적인 소재였다. 소리꾼은 영화 <매트릭스>에 나오는 주인공처럼 선글라스와 망토를 두르고 등장해 판소리 무대는 엄숙하고 진지할 것이라는 기대를 여지없이 깨뜨린다. 사실 역시 ‘프로토스’와 ‘저그’ 등의 전투 종족 이름, ‘러쉬’와 ‘저글링’ 등의 공격 방식 등은 온라인 게임을 경험하지 못했다면 전혀 이해할 수 없는 사실과 내용들로 구성되어 있다.

작품의 양식과 내용이 다양해지고 이에 따른 관객들의 해석이 불일치하자 일부 창작판소리는 모든 관객을 목표로 하기 보다는 특정 청중을

198) 박진아, 「<스타대전 저그 초반러쉬 대목>을 통한 창작판소리의 가능성 고찰」, 『판소리연구』 21, 판소리학회, 2006.

199) 7개의 서사 단락은 장단구성을 기준으로 구별했다.

200) 1998년 미국의 블리자드 엔터테인먼트가 제작한 게임으로 지구에서 버림받은 범죄자 집단 ‘테라’, 집단의식을 가진 절지동물 ‘저그’, 고도로 발달한 외계종족인 ‘프로토스’ 사이의 전쟁을 다루고 있다. 한국에서 2009년까지 세계 판매량의 40%에 해당하는 450만장이 판매되었다(「스타크래프트」, 『위키백과』.).

201) 「‘포랑광대 콘테스트’가 낳은 박태오-김명자씨」, 『동아일보』, 2003.9.25.

겨냥하기 시작한다. 특히 2000년대 이후 발표되는 작품들의 경우 소비자의 세분화가 주요한 경향으로 자리매김하게 된다. 애초에 작품에 관심이 많을 것으로 예측되는 특정 관객을 기획 단계에서부터 염두하고 만드는데 이때 소리꾼들은 진지한 판소리 애호가들의 비판을 감수하기도 한다. 창작의 핵심은 특정 소비자가 좋아할만한 사설과 음악을 만들어내는 것이다. 최근에 어린이를 위한 판소리나 여성들을 위한 판소리 작품이 늘어나는 현상도 이러한 맥락으로 볼 수 있다.

진은진은 어린이를 위한 창작판소리가 2000년대 이후 꾸준히 증가하고 있는 점을 주목했다.²⁰²⁾ 어린이 창작판소리는 주로 흥미와 교훈을 담지한 작품들이 많다. <햇님 달님>, <금도끼 은도끼>, <흑부리 영감>은 기존의 설화를 판소리에 맞게 각색하거나 현대적으로 개작했다. <강아지똥>과 <아기공룡 둘리>는 기존의 친숙한 동화나 만화 영화를 각색했고, <과자가>, <이상한 우리말>, <동희의 판소리 여행기> 등은 이해하기 쉬운 사설로 새롭게 만들어진 작품들이다.

<토끼와 거북이> 중에서: “옛날 옛날 토끼와 거북이가 살고 있었어요. 토끼와 거북이는 아주 좋은 친구랍니다. 토끼는 바람처럼 아주 빨랐고요. 거북이는 엉금엉금 느렸지요.”

<금도끼 은도끼> 중에서: “잘못을 깨달은 나무꾼 다시한번 열심히 일을 하여 마을에서 제일가는 부자가 되어 부모님께 효도하고 어려운 이웃 도와 행복하고 오래오래 잘 살았습니다.”

보다시피 작품은 어린이들에 익숙한 전래 동화의 내용을 다루고 있고 사설의 어투 역시 어린이들에게 구연동화를 들려주듯 이해하기 쉬운 설명조로 구성되어 있다. 이들은 기존의 동화를 각색한데다 교훈의 성격이 두드러져 예술작품으로 창작의식이 탁월하다고는 할 수 없지만 철저히

202) ‘아해소리’, ‘아이소리’, ‘동화 판소리’, ‘아동판소리’, ‘동가(童歌)’ 등으로 불리는 어린이 대상의 창작판소리는 ‘바닥소리’라는 단체로부터 시작되었는데 <토끼와 거북이>, <금도끼 은도끼>, <나라 구한 방귀 머느리> 등의 작품들이 있다(진은진, 「어린이를 위한 창작판소리의 현황과 특징」, 『판소리연구』 제25집, 판소리학회, 2008.).

어린이 관객의 눈높이에 맞게 만들어져 판소리를 쉽게 이해시킨다는 측면에서 의의가 더 높다고 할 수 있겠다.

한편 여성 청중들을 겨냥해 만든 창작판소리도 늘어나고 있다. 영웅이나 고뇌에 찬 인물을 부각해 무거운 주제의식을 전달하기보다는 평범한 여성들을 주인공으로 해 가벼운 해학과 유쾌함을 다루는 작품들이 많다. 여성 관객을 위한 판소리로는 <슈퍼덕 씨름대회출전기>, <슈퍼 마징가 며느리>, <캔디가>, <나라를 구한 방귀 며느리> 등이 대표적이다. 예를 들어 <슈퍼 마징가 며느리>는 마징가 로봇처럼 온갖 일을 요구당하는 현대 며느리의 고달픈 시집 생활을 짙막하게 그린 내용이다.

<슈퍼 마징가 며느리> 중에서: “나도 친정 가면 금쪽 같이 귀한 딸. 형님은 내가 시다바리, 부엌대기, 돈 안주는 파출부요? 배 터지게 맞아 볼라요? 남산만한 배를 향해 치고 때리고 피하고 치고 때리고 피하고, 원투 원투 원투 원투. 튼 시누 꼬떡없이 ‘하하하 야 간지럽다. 간지러. 시원하게 긁어봐라’ 슈퍼덕이 기를 모아 두 주먹에 힘을 주고, 헛차무적 마징가 주먹 발사! 쿵, 큰시누 고꾸라져 자는 듯이 누웠구나.”

이처럼 창작판소리가 목표로 하는 관객은 전통판소리의 관중들과 명백히 다른 방향으로 설정되어 있다. 창작판소리 예술가들은 현대인의 취향에 대해 깊이 이해하고 관심을 갖으려 노력하고 있다. 시장의 변화와 소비자의 취향을 고려하지 않으면 작품에 맞는 관객을 찾아낼 수 없기 때문이다. 창작판소리가 지향하는 문화는 세련되게 연마된 고급문화가 아닐 수도 있다. 그러나 설령 가벼운 주제와 심각하지 않는 내용이라 할지라도 창작판소리가 관객을 세분화하는 방식은 새로운 관객층을 개발하고 젊은 관객층 간의 유대를 강화하는데 적합하다. 다소 직설적이고 과격적인 화법, 젊은 층 관객들만 해독할 수 있는 어휘들은 현대 창작판소리 관객들을 파악하고 포섭할 수 있는 중요한 열쇠다.

2.2. 연행장소 다변화와 미디어의 활용

2.2.1. 실내극장 이외의 다양한 연행공간 모색

판소리라는 용어는 ‘판’과 ‘소리’가 결합된 말이다. ‘판’은 씨름판, 놀이판처럼 많은 사람들이 모여 무엇인가를 구경하거나 행동을 벌이는 장소로 판소리에서는 소리가 연행되는 공간을 의미한다.²⁰³⁾ 판은 단순히 연행공간뿐 아니라 판소리 수용자에 관해 중대한 의미를 함축하는데 판의 변화를 통해 판소리 관객의 흐름을 감지할 수 있기 때문이다.

공연예술이 펼쳐지는 연행 공간은 사회학적 배경과 긴밀하게 닿아있다. 이를테면 연행공간이 실내인가, 실외인가 또는 폐쇄형 공간인가 개방형 공간인가 등의 조건에 따라 판소리를 관람한 관객들의 신분과 사회적 위상이 판이하게 전개된다. 판은 조선시대부터 근대까지 사회적 변화를 거치며 많은 부침을 겪었고 현재까지도 무대에서 다양한 모색이 이루어지고 있다. 본 절에서는 전통판소리 연행 공간의 역사를 간략히 살핀 후 창작판소리가 출현한 다음 판의 양상과 주요 관객층이 역동적으로 움직이는 과정을 확인해 보겠다.

조선 후기 판소리는 일상생활과 밀접하게 연관된 곳에서 연행되었다. 이명진은 조선시대 판소리 공연 장소에 관한 기존의 방대한 연구들을 광장(廣場), 관아(官衙), 집(家), 방안(房內) 등 네 가지 공간으로 압축하며 이 공간들은 판소리 연행자와 청중 간의 거리가 가깝다는 공통점을 추출했는데 구체적인 내용은 다음과 같다.²⁰⁴⁾ 먼저 판소리는 처음 실외공간에서 시작되었다. 사방이 모두 열린 광장에서 줄타기, 땅재주, 상간²⁰⁵⁾ 등의 다양한 연회와 함께 연행되었다. 현재의 판소리와 동일하게 창자는 일어서서 노래를 하고 고수는 앉아서 반주를 넣었다. 옥외 공연이다 보니 연행을 관람하는 청중 역시 신분 제한이 없이 양반부터 중인, 일반

203) 최동현, 『판소리 길라잡이』, 민속원, 2009, 10~11면.

204) 이명진, 「연행 공간에 따른 판소리의 변화양상 연구」, 『민속연구』 29, 안동대학교 민속학연구소, 2014, 155~194면.

205) 솟대에 기어오른 광대가 재주를 피우는 종목.

서민까지 누구나 관극이 가능했다. 그러나 판소리가 귀족문화로 변화함에 따라 연행공간이 실외에서 실내로 이동한다. ‘관아’의 경우 연회석에서 관리나 벼슬아치들이 나랏일과 함께 연회나 축하연을 벌이며 판소리가 연행되었다. 그러나 관아에는 출입 제한이 있어 판소리를 관람할 수 있는 청중들이 한정되었다. 이어 판소리 향유 문화가 양반들에게로 확산되고 과거급제 축하잔치인 문희연(聞喜宴)이 열리는 ‘집’은 중요한 연행 공간으로 자리 잡았다. 19세기 후반에 오면 연행 장소가 다시 ‘방안’으로 옮겨지는데 줄타기, 땅재주 등 야외 연회 종목이 빠지게 되면서 판소리 연행 시간은 더 길어지고 전문화 되었다. 실내 공간은 소리의 분산을 차단함으로써 아늑한 분위기를 조성해 보다 집중적으로 판소리를 감상하기에 적합했다. 즉 무대의 규모는 축소된 반면 관객이 감상할 수 있는 소리의 질은 향상되었다.

20세기 들어 개화와 국권침탈로 사회적 격변을 거치며 판소리의 연행 공간은 커다란 변화를 맞아 전문적 공연이 가능한 ‘실내극장’ 형태로 전환되었다. 1902년 설립된 최초 서구식 극장인 협률사는 고종황제 등극 40주년 행사와 더불어 황실 재정을 확보하기 위한 용도로 사용되었다.²⁰⁶⁾ 협률사는 애초 귀빈을 접대하기 위한 연행 공간이었지만 러일 전쟁으로 문을 닫기 전 대중들을 위한 공연장으로 활용되었고 1910년대 극장의 화려한 황금기를 누리는 동안 가장 중요하게 연행된 종목은 다름 아닌 판소리였다.²⁰⁷⁾

판소리 연행은 이후 동대문 근처의 광무대, 종로의 단성사, 낙원동의 장안사, 사동의 연흥사 등이 무대와 객석이 뚜렷하게 분리된 극장 중심으로 전개되었고 공연 관람은 표를 구매할 여력이 있는 사람들로 한정되었다. 당시에는 판소리뿐 아니라 여러 사람이 분창을 하는 초보적 형태의 창극이 등장해 대중들의 호기심 속에 극장 공연의 붐이 일어나기 시작한다.²⁰⁸⁾

206) 협률사는 공연장과 공연단체를 모두 지칭하는 용어로 공연단체 명칭이 공연장을 가리키는 명칭으로 확대되었다. 궁내부 회대의 설립과 함께 결성된 협률사는 궁내부 회대의 전속 공연단체와 같은 형태로 운영된 것이다(이태화, 「20세기 초 협률사 관련 명칭과 그 개념」, 『판소리연구』 24, 2007, 285~286면.).

207) 박노현, 「극장의 탄생」, 『한국극예술연구』 19, 한국극예술학회, 2004, 11~12면.

극장의 예술로 자리를 잡아가는 1910년대부터 판소리는 서서히 내리막길을 걷기 시작한다. 폐쇄된 형태의 극장은 마치 관객과의 단절을 의미하는 것처럼 느껴졌다. 정부 수립 이후 국가 형성을 위한 최소한의 문화적 기반이 조성되면서 1950년 최초의 국공립 공연장인 국립극장이 개관되었고 1962년 국립창극단, 국립무용단이 창단되었지만 판소리에 대한 관객들의 호응은 사그라진 상태였다. 더군다나 당시 정부 소속기관이었던 국립극장은 전문적 예술경영의 운영형태를 띠지 못하고 예산, 조직 관리에 있어 여러 문제점을 드러내어 판소리의 쇠락을 가속화시켰다.²⁰⁹⁾

1964년 무형문화재 제도 도입 이후 판소리는 국립극장 소극장, 국립국악원 등 국공립 극장에서 주로 완창발표회 형식으로 이루어졌다.²¹⁰⁾ 1968년 박동진에 의해 처음 시작된 완창발표회는 판소리의 원래의 모습을 회복하기 위한 움직임으로 당시 도막소리로 공연되던 관행과 다른 것으로 판소리계 공연양식의 대대적인 변화를 가져왔다. 민간 극장 차원에서도 판소리 완창 공연을 이어갔는데 특히 1974년부터 1978년까지 동아일보와 브리태니커 주최로 브리태니커벤트회관에서 매주 금요일 총 100회 개최된 ‘브리태니커 판소리 감상회’²¹¹⁾는 판소리 전용 극장이 부족한 상황에서 판소리 연행의 갈증을 해소해주었다.²¹²⁾

1980년대 창작판소리가 적극적으로 모색되던 시기, 소리판에는 근대 초기와는 질적으로 다른 새로운 변화가 일어났다. 당시 창작판소리는 정권에 반대하거나 사회현실을 비판하는 내용이 많았기 때문에 정부가 설립한 국공립 극장에서는 공연이 어려웠고 정상적인 방식으로는 관객들을 모을 수가 없었기 때문에 대안적 연행 장소를 물색해야만 했다.

208) 유민영, 「개화기의 근대극 태동」, 『근대한국공연예술자료집 1』, 단대출판부, 1984.

209) 예컨대 1966년 대폭 삭감된 예산으로 인해 자체 공연을 줄이고 전적으로 대관에 의존했고 극장장의 교체가 잦은데다 전속 단원들도 낮은 보수로 인해 대폭 축소(31명에서 18명)되어 총체적 위기에 봉착했다(유민영, 『한국근대극장 변천사』, 태학사, 1984, 368면.).

210) 완창판소리 발표는 현재에까지 꾸준히 명맥이 유지되고 있는데 최근에는 국립극장에서 연간 8회씩 토요일에 공연이 개최되고 있다.

211) 최동현(2011), 앞의 논문, 443면.

212) 현재 완창판소리 공연은 국립극장 외에 다른 무대에서는 거의 찾아볼 수 없다. 국립극장에서는 1년에 약 8편 가량의 완창판소리 공연을 펼치고 있다.

당시 임진택은 기존 극장의 대안으로서 비정형 연행 공간에서 창작판소리 공연을 시도한다. 서울의 카페 소극장인 명동의 카페설파, 충무로의 쌀롱데아뜨르, 서대문의 말뚝이소극장, 신촌의 우리마당과 시민소극장, 명동의 카페설파, 동숭동의 돌북때의 춤 등이 대표적인데 당시 젊은 지식인층으로 인식되었던 대학생들이 모이는 소규모 극장에서 작품을 선보였다. 이들 문화공간은 비록 정교하게 설계된 극장은 아니었지만 작게는 40평에서 80평의 규모에 150명에서 250명의 인원을 수용하는 곳으로 판소리를 감상하는 데에는 부족함이 없는 적당한 규모였다.²¹³⁾

청소년이나 일반 대중들이 누구나 참여해서 소리를 즐길 수 있는 공간도 창작판소리의 주요 무대가 되었다. 전국 각 대학의 극장이나 축제마당, 지방의 역 광장뿐 아니라 명동성당 대강당, YMCA 등 대규모 인원 운집이 가능한 곳에서 대중들과 폭넓게 만나는 장을 만들어 갔다. 이처럼 1980년~1990대 정형화되지 않은 곳에서의 연행은 판소리가 다시 ‘광장의 예술’로 회귀되는 반환점이 되었다. 실내 공간에 파묻혀있던 판소리가 열린 공간에서 대중들과 함께 호흡하며 현장성 높은 예술로 다시 살아나기 시작한 순간이었다.



그림 10. 신촌의 시민소극장과 민예극장²¹⁴⁾

2000년대 판소리 연행 공간은 또랑광대들의 등장과 함께 본격적으로 ‘거리소리판’ 형식으로 발전되었다. 대표적으로 2002년 5월 19일(음력 4

213) 「부담없는 文化空間 카페 소극장」, 『동아일보』, 1985.4.23.

214) 「소극장 開館 봄...舞臺가 넓어진다」, 『경향신문』, 1985.09.16.; 「新村일대 文化마당으로 탈바꿈」, 『매일경제』, 1985.07.11.

월 8일) 종로와 인사동, 지하철 안, 조계사 등에서 벌인 ‘번개소리판(벼락 소리판)’이 있는데 특히 인사동 거리소리판이 가장 유명하다. 인사동은 남녀노소를 막론하고 외국인 관광객까지 수많은 인파로 인산인해를 이루는 관광 명소였기 때문에 길거리 판을 연행하기에 최적의 장소였다. 거리소리판 연행자들의 의상은 한복이 아니라 반소매 티셔츠, 찢어진 청바지, 반바지 등 평소 사람들이 입는 옷들로 말 그대로 기존 판소리의 엄숙함으로부터 벗어난 자유로운 연행을 추구했다.²¹⁵⁾

거리소리판은 매주 한번 혹은 한 달에 한번 정도 연행 판을 벌였고, 소리판에는 십여 명부터 수십 명의 관중들이 모였다. 정식 무대가 아닌 만큼 소리꾼들은 특별한 음향장치를 사용하지 않고 있는 그대로의 모습으로 짧은 도막소리를 선보였다. 여러 지역을 대표하는 각 팀별로 소리판을 벌이고 행사가 끝난 뒤 모두 인사동에 모여 청중들과 함께 막걸리와 김밥을 나누어 먹음으로써 대동놀이적 성격의 뒷풀이로 마무리를 했는데, 김기형은 거리소리판 공연의 형식이 “마치 1980년대 기동력 있게 이동하며 직접 시민을 찾아나서는 가두행진 시위의 형식을 따른다.”고 했다.²¹⁶⁾

인사동 거리소리판은 2000년대 창작판소리를 상징하는 연행의 공간이면서 동시에 창작판소리를 활성화시키는 기폭제 역할을 했다. 국립극장이나 국립국악원 등 공식적 무대에 서기 어려운 젊은 예술가들에게 야외 공간은 자신들의 끼와 재능을 마음껏 발산할 수 있는 공간이었다. 거리 무대에서는 정해진 대본 없이 자신의 소리를 실험해보고 관객들의 호응을 즉각적으로 살필 수 있기 때문이다. 거리소리판은 근래에는 자취를 감추게 되었지만 현장감 넘치는 연행으로 관객들과 즉흥적으로 호흡하면서 판소리의 본질인 살아있는 ‘판’의 의미를 새롭게 각성할 수 있는 기회를 마련했다.

215) 이명진(2014), 앞의 논문, 180~184면.

216) 인사동 거리소리판은 또랑광대 콘테스트 기획 주체들이 서울에서도 판을 벌이는 게 좋겠다고 의견을 모아 추진되었다. 공연 작품들은 김명자 <캔디타령>, 김정은 <흑부리 영감>, 류수곤 <햇님 달님>, 박애리 <토끼와 거북이>, 박태오 <스타크래프트가>, 이규호의 <똥바다>, <예수전>, 이자람 <미션, 효순을 위한 추모가> 등이 있다(김기형(2004), 앞의 논문, 180~184면.).



그림 11. 인사동 거리소리판의 창작판소리 공연

2000년대 이후 창작판소리는 실내 극장에서의 공연도 크게 증가했다. 여가 시간과 경제적 여유를 얻은 예술 수요층이 증가하면서 예술시장 규모가 확대되고 공연 인프라가 급증한 게 큰 영향을 미쳤다. 이 시기 정부 주도의 국공립 극장뿐 아니라 민간의 공연장도 많이 설립되다. 민간의 공연장은 기업의 문화마케팅의 일환으로 시작되었다. 기업은 브랜드 이미지 제고와 고객 만족의 차원에서 자체적으로 문화재단을 설립한 후 공연장 인프라를 확장해 나갔는데 LG 아트센터, 두산 아트센터, 금호아트홀, GS 예울마루, 롯데 콘서트홀, LIG 아트홀 등이 2000년대 이후 설립된 공연장이었다.

민간 극장은 국공립 극장에 비해 탈장르적 공연을 자유롭게 수용한다. 이를테면 과거 정부 주도의 공연장 중 국립극장과 국립국악원이 전통음악을 지향하고, 세종문화회관과 예술의전당이 클래식과 오페라에 집중함으로써 극장과 공연 장르 간의 관계가 고착되었다. 그러나 민간 극장은 특정 장르를 고집하기 보다는 관객의 수요와 관심에 따라 유동적으로 공연작품을 무대에 올렸다. 따라서 판소리 작품이라 하더라도 현대 소비자의 취향에 맞는다면 얼마든지 관객들과 만날 수 있었다.

특히 두산 아트센터와 LG 아트센터는 창작판소리 예술가들의 실험적 작품이 잉태되는 중추적 산실이 되기도 했다. 이들은 국공립 공연장들이 창작판소리 공연에 대해 미온적 태도로 주저하는 동안 과감하게 젊은 예술가들을 적극적으로 지원했다. 두산아트센터는 2009년에 <사천가>를, 2014년에는 <추물/살인>을 지원했고, LG 아트센터는 2011년 <억척가>를 지원했다.

최근에는 과거 판소리의 연행 장소였던 ‘집안’을 무대로 하는 움직임이 활발하다. 고급 판소리 문화를 대변하는 19세기의 사랑방 혹은 풍류방을 유사하게 재현하기 위해 한옥마을에서 공연을 여는 것이다. 한옥마을은 전통 공간의 자연스러운 음향과 아늑한 정취를 동시에 느낄 수 있다. 또한 무대가 되는 대청마루는 소리꾼과 관객들의 거리를 밀착하여 더 진지하고 집중적인 감상이 가능하다.

한옥 마을에서의 판소리 공연은 2011년 전주대사습놀이 자연친화적 축제로 경연대회 분위기를 전환하면서 주목받았다.²¹⁷⁾ 참가자들 간 경쟁이라는 무거운 경연대회 분위기를 관객과 함께 즐기는 축제로 쇄신하려는 의도였다. 이제는 전통과 창작을 구분할 것 없이 많은 판소리 공연이 한옥마을에서 열리고 있다. 전주를 비롯해 북촌, 경주, 안동 등 한옥이 조성된 공간에서 판소리 공연이 수시로 무대화되고 있다. 근래에는 극장 자체를 설계하거나 리모델링할 때 처음부터 한옥 마을을 표방하기도 한다. 2010년 이후 설계된 세종문화회관 산하의 남산골 국악당과 국립국악원의 풍류사랑방 역시 한옥의 음향을 표방하여 만들어진 실내 극장이다.²¹⁸⁾



그림 12. 한옥마을의 판소리 공연(전주 학인당, 북촌 한옥마을)

이명진의 연구 내용을 참조하자면 판소리 연행 공간은 전통판소리와

217) 유영대, 「전주대사습놀이의 전통과 콘텐츠의 확장」, 『한국학연구』 37, 고려대학교 한국학연구소, 2011, 192~193면.

218) 2007년 개관한 남산골한옥마을 서울 남산국악당은 300석 규모로 음향기기가 없이 어느 좌석에서나 균일한 판소리 성음을 즐길 수 있도록 설계되었다. 2013년 문을 연 국립국악원의 풍류사랑방은 한옥을 재현한 무대 구조로 역시 마이크와 스피커를 쓰지 않는 자연음향 공간을 지향한다.

창작판소리를 막론하고 관중의 ‘접근성’을 결정짓는 핵심적 요인이다.²¹⁹⁾ 양반의 방중이나 서양식 실내극장 등 닫힌 공간에서는 ‘관객이 직접 찾아가는 공연’으로 판소리에 대한 식견이 높은 청중들이 주요 관객들이다. 따라서 완창 형식의 집중적 청취가 가능한 판소리들이 주로 연행되었다. 반면 광장이나 거리소리판 등 열린 공간에서는 ‘청중을 찾아가는 공연’을 펼치며 소리꾼과 관객 사이를 밀착시킨다. 이곳에서는 불특정 관객을 대상으로 하기 때문에 도막 소리 혹은 짧은 창작판소리 작품들이 선호되었다.

흥미로운 점은 창작판소리의 연행 공간의 변화 양상이 전통판소리의 발자취를 어느 정도 답습한다는 점이다. 18세기 이전 ‘실외 非극장’에서 시작된 전통판소리가 19세기 ‘실내 非극장’으로, 20세기 이후 ‘실내 극장’으로 이동되었다. 창작판소리는 ‘실내 극장’에서부터 시작되었지만 최근 ‘실외 非극장’으로 이동하면서 과거의 판의 모습을 닮아가고 있다. 이를 도식화하며 다음의 그림처럼 요약된다.

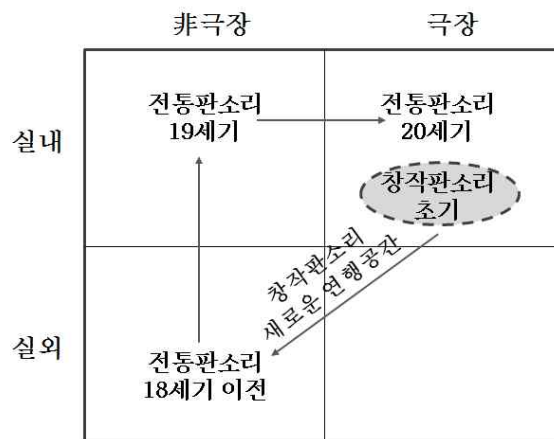


그림 13. 판소리의 연행공간의 변화 양상

219) 이명진에 따르면 판소리 연행공간은 ‘열린 구조(조선 후기) → 닫힌 구조(근대) → 열린 구조’로 회귀(현대)로 이동되었다고 설명한다(이명진(2014), 앞의 논문 참조.).

2.2.2. 미디어를 매개로 한 간접 향유와 소통

일반적으로 새로운 매체는 더 많은 대중들이 예술을 향유할 수 있는 기회를 제공한다.²²⁰⁾ 특히 공연예술은 시공간의 제약으로 인해 많은 관객을 유입하는 데 한계가 있지만 음반, 라디오, TV 방송 등의 매체는 현장에 올 수 없는 관객층을 가상의 무대 앞으로 운집시킬 수 있다. 최근 공연예술계에서는 전통적 매체뿐 아니라 디지털 미디어의 활용을 통해 관객과의 접점을 확장하고 있다. 디지털 미디어 환경에서는 각종 스마트 기기를 통해 더욱 손쉽게 공연을 접할 수 있고 인상적인 공연 장면을 지인들과 함께 공유하기도 한다.

일부는 디지털 공간에서 공연 콘텐츠가 무차별적으로 확산될 경우 예술가들이 저작권을 침해 받고 창작 의욕이 상실될 수 있다고 경고한다. 그러나 최대한 다수의 관객들을 끌어안고 싶은 예술가들에게 미디어는 더 이상 선택이 아닌 필수 사항이 되어버렸다. 유명한 공연 예술가들은 뜨거운 갈채를 받았던 공연 실황을 매체에 의도적으로 공개함으로써 자신의 실력을 검증받는다. 반면 무대에 설 기회가 없는 신진 예술가들은 저비용 매체로 전파를 타고 단숨에 스타가 될 수 있는 기회를 꿈꿀 수도 있다.

사실 대부분의 매체는 공연예술의 현장성을 완벽하게 재현하지 못한다. 그러나 이러한 단점에도 불구하고 매체는 ‘문화자본(cultural capital)’을 확산시키는 데 많은 기여를 해왔다. 문화 자본은 경제적 능력을 경제 자본(economical capital)이라고 부르는 것과 비슷한 맥락으로 이해된다. 부르디외는 문화자본이 문화예술을 즐기고 공유할 수 있는 능력을 의미하며 주로 ‘교육’과 ‘사회적 관계’를 통해 형성된다고 주장했다.²²¹⁾

220) 매체(medium)와 미디어(media), 매스미디어(mass media) 등의 용어는 종종 혼동을 유발한다. 매체는 커뮤니케이션의 수단이자 예술적 매개물로 보통 하드웨어에 기반한 물건을 주로 떠올리지만 반드시 첨단기술을 필요로 하지는 않는다. 미디어는 매체의 복수형으로 주로 라디오, 텔레비전, 영화 등을 뜻하며 매스미디어는 다수의 수용자들에게 접근하도록 만들어진 매체를 뜻한다(Marita Sturken & Lisa Cartwright, 윤태진·허현주·문경원 역, 『영상문화의 이해』, 커뮤니케이션북스, 2006, 144~145면.).

221) 부르디외는 문화생활 능력을 상징하는 문화자본이 경제적 능력, 사회적 위상

문화예술을 보고 느끼는 것으로 그치지 않고 왜 일종의 능력으로 인식하는 걸까. 공연예술은 대표적인 경험재(experience goods)로서 소비자가 반드시 경험해야만 그 진가를 알 수 있다. 예술 경험은 직접적 관람이 아니어도 가능하다. 간접적인 경로를 통해 예술을 체험하면 일정 수준으로 지식과 취향이 축적되어 문화자본이 형성된다. 이러한 의미에서 텔레비전과 라디오, 인터넷 등의 매스미디어는 많은 소비자들에게 예술을 보고 들을 수 있는 통로를 열어주어 문화자본을 형성시킨다.²²²⁾ 언젠가는 극장의 열혈 관객이 될 지도 모르는 잠재적 소비자에게 공연을 제대로 즐길 줄 아는 심미안을 기를 수 있게 해주기 때문이다.

판소리는 본래 ‘판’이라는 연행 장르로 입지가 탄탄한 예술이었지만 음반과 라디오, 방송, 인터넷 등 시시각각 출현하는 매체의 변화를 맞이해야 했다. 전통판소리에서 창작판소리까지 다양한 매체가 연행 감상의 대안으로 자리 잡으면서 문화자본을 형성하고 관객 접점을 확대해가는 과정을 살피도록 한다.

근대 이후 레코드 매체의 도입은 전통판소리의 향유방식에 큰 변화를 가져왔다. 1907년부터 시작된 판소리 녹음은 1930년대~1945년까지 유성기의 보급과 함께 급속도로 늘었고 수많은 음반이 발매되기 시작했다.²²³⁾ 유성기 음반의 출현은 소수의 애호가 중심으로 형성되었던 판소리 예술이 급속도로 대중화, 상품화되는 계기를 만들었다. 판소리를 들으러 공연장에 가지 않아도 실내 공간 혹은 길거리에서 흘러나오는 유성기를 통해 쉽게 접할 수 있다.

일부 유명 명창들은 거액의 계약금을 받고 음반을 발매했고 대중들의 엄청난 호응을 얻은 음반들도 나왔는데 발매 당시 120만 장이 판매된 임방울의 ‘쑥대머리’ 음반이 대표적이다.²²⁴⁾ 레코드의 인기는 관객들이 판

등과 교환될 수 있다고 주장한다(Pierre Bourdieu, What Makes a Social Class? On the Theoretical and Practical Existence of Groups, *Berkeley Journal of Sociology*, 32, 1987, p. 1~7.).

222) Charles M. Gray, *Turning on and tuning in: Media participation in the arts*, National Endowment for the Arts, 1995.

223) 1945년 이전 국악 음반의 종류는 6000종이 넘고, 이 중 판소리 음반은 20%로 가장 많은 비중을 기록했다(서유석(2011), 앞의 논문, 192~193면. 재인용).

224) 박황, 『판소리소사』, 신구문화사, 1974, 143~144면.

소리를 즐기는 방식을 대폭 변화시켰다. 청취를 위한 감상용 성향이 강조되면서 소리와 기교 중심으로 향유 방식이 전환된 것이다. 또한 유성 음반의 등장은 레퍼토리의 변화도 가져왔다. 당시 음반들은 기술적 한계로 유성기 음반에 담을 수 있는 시간은 앞뒀면 3분씩 총 6분 내외로만 허용되었기 때문에 완창이 아닌 짧은 도막소리 연주만이 가능했다. 도막 소리는 주로 각 바탕의 대표적인 대목이 주로 녹음되었는데 사랑가는 32종, 쑥대머리는 17종, 범피종류 14종에 이르렀다.²²⁵⁾ 녹음된 레퍼토리들은 관객들의 감정이입하기 좋은 쉬운 노랫말과 구슬프게 심금을 울리는 계면 가락 등이 대부분이다.²²⁶⁾

1950년대 말 스테레오 도입과 함께 1시간 이상 생생한 음질로 기록이 가능한 LP 레코드가 등장했고, 1980년대 초부터는 선명한 음질의 CD가 보편화되었다. 재생 시간과 음질이 향상됨에 따라 수 시간에 달하는 판소리 완창 녹음이 가능하게 되었다. 도막소리 위주의 판소리 녹음에 갈증을 느낀 소리꾼들은 앞다투어 전성기 시절의 음성을 녹음했는데 다섯 바탕을 모두 녹음한 박동진을 비롯해 성우향, 조상현, 오정숙, 안숙선, 성창순 등 많은 무형문화재 명창들과 이수자들이 완창 음반을 적극적으로 발매했다. 판소리 명창들이 LP 레코드와 CD 등으로 음반을 남기게 되면서 관객들은 명창들의 완창 판소리 공연을 쉽게 감상할 수 있었다.

창작판소리 예술가들도 작품을 발표하면 의례적으로 음반을 취입했다. 1980년대 이후 일부 작품을 제외하고 대부분의 창작판소리는 LP뿐 아니라 카세트테이프, CD 등의 포맷으로 출시했다.²²⁷⁾ 이들은 지구레코드,

225) 박황(1974), 앞의 책, 118~120면.

226) 성기련, 「유성기 음반을 통해 본 당대 판소리 향유층의 미의식」, 『판소리연구』 30, 판소리학회, 2010, 188면.

227)



그림 14. 임진택 판소리 카세트테이프와 CD 자켓 이미지

서울음반, 신나라, SKC 등 당시 국내 대형 음반 제작사와의 계약을 통해 창작판소리 음반을 발매했다. 과거 작품들에 비해 최근의 창작물은 연주시간이 다소 짧아 다수의 작품이 한 장에 수록되는 경향이 있다. 예컨대 박동진의 경우 <예수전>, <충무공 이순신>은 편집본이었음에도 불구하고 3~5장의 음반으로 발매되었다면 바닥소리의 음반은 <토끼와 거북이>를 포함해 무려 12개의 작품을 수록하고 있다.

표 6. 주요 창작판소리 CD 취입 현황²²⁸⁾

창자 및 작품	발매 연도	제작사/기획사
박동진 <충무공 이순신>	1973년/2006년 재발매	지구레코드
박동진 <예수전>	1988년/2005년 재발매	SKC
이성근, 정순임 <열사가>	1993년	신나라
은희진, 안숙선, 김수연 등 <그날이여 영원하라>	1993년	신나라
임진택 <오적>, <소리내력>	1994년	서울음반
임진택 <뚝바다>	1994년	서울음반
임진택 <5월 광주>	1994년	서울음반
오갑순 <부처님전>	1996년	대도레코드
오정숙 <유관순전>	1999년	신나라
박태오 <스타대전>, 김명자 <슈퍼맥 씨름대회 출전기>	2003년	Ggum/ 전주산조예술제
김해람 <아기공룡 둘리> 외 4곡	2004년	KBS 미디어
또랑광대 <월드컵가> 등 7곡	2005년	악당이반
바닥소리 <토끼와 거북이> 외 12곡	2006년	바닥소리
김연 <서동가>	2006년	전북민예총
이용수 <왕과 장금>	2007년	신나라
바닥소리 <닭들의 꿈, 날다>	2010년	바닥소리
이용수 <치우천황 탁록대첩>	2010년	신나라
김수연 <첫사랑>	2010년	Heritage Gramophone
이용수 <예수 수난복음>	2012년	태정커뮤니케이션
유정민 <날아라 에코맨>	2013년	미러볼 뮤직
성창순 외 <순교자 이차돈>	2014년	청강정철호 전통예술진흥회
안숙선, 김수연 <맹골도 앞바다의 깊은 슬픔>	2015년	Heritage Gramophone

228) 정창관의 국악 CD 음반 세계 홈페이지, <<http://www.gugakcd.kr>>. ;
국악음반박물관 홈페이지, <www.hearkorea.com>.

음반은 위력적인 파급력을 보유하고 있지만 소비자가 일정한 돈을 지불하여 구매하지 않으면 매체로서의 영향력이 한정적이다. 오히려 다수의 대중들을 상대로 창작판소리의 확산에 일조한 매체는 ‘라디오 방송’이었다. 동아방송(DBS)은 다양한 전통음악을 보존한다는 취지로 민요와 시조, 기악 등을 녹음하였고 판소리 녹음도 다수 남겼다.²²⁹⁾ 기독교 방송에서는 판소리의 전파와 선교를 목적으로 성서판소리를 소리꾼들에게 의뢰해 발표하였다. 소리꾼 중 박동진이 특히 라디오 방송에 열정을 보였는데 동아방송을 통해 <치악산>을, 기독교방송을 통해 <예수전>을, TBC에서는 <충무공 이순신>을 각각 소개했다.

2000년을 기점으로 디지털 음원이 보편화되면서 음반 산업은 CD에서 음원으로 빠르게 전환되었다.²³⁰⁾ 음원은 청취자가 음원을 구매해 듣지 않으면 수익이 발생하지 않는 구조일뿐더러 인터넷 상에서 무료로 공유되는 경우가 대부분이다. 따라서 이 시기 음반으로 작품을 공개하는 것은 상업적 수익을 목표로 하기 보다는 자신의 창작품을 새로운 관객층에게 소개하거나 예술가 스스로 작품에 대한 기록의 수단으로서 인식하게 타당할 것이다.

한편 2000년대 이후에는 인터넷 채널이 예술 소비의 주요한 매개체로 부상한다. 창작판소리 분야에서도 인터넷은 예술 소비 방식에 많은 영향을 끼쳐 많은 판소리 예술가들이 소셜미디어를 활용해 공연장을 직접 찾지 못하는 소비자들에게 작품을 소개하고 있다. 유튜브, 페이스북, 트위터, 블로그 등 소셜미디어의 위력이 높아지면서 대부분의 공연예술기관들은 여러 개의 계정을 자체적으로 운영하여 집객을 하고 있다. 그러나 소셜미디어는 재정 상황에 한계가 있는 개인 예술가 혹은 소규모 예술단체에도 유용하다. 간단한 촬영 도구와 프로그램만 있다면 공연 실황을 편집하는 작업이 어렵지 않고 한번 게시된 동영상은 네트워크를 통해 무한대로 퍼져나갈 수 있다.

이외에도 최근에는 팟캐스트가 새로운 소셜미디어 공연 플랫폼으로 각광받고 있다.²³¹⁾ 인터넷을 통해 다양한 콘텐츠를 구독하는 방송 형태

229) 이유진(2014), 앞의 논문, 91~95면.

230) 2003년 기준 국내 음반시장은 온라인 음원 비중이 CD 판매량을 뛰어넘었다.

로 처음 등장할 때는 아이팟에만 사용이 한정되었지만 mp3와 동영상 플레이어, PMP(Portable multimedia player)²³²⁾로 확대되었고 현재는 스마트폰으로도 이용이 가능하다. 팟캐스트 역시 저비용 미디어로 청취자뿐 아니라 방송제작자들에게도 편의성이 뛰어난 편이다.²³³⁾

박태오의 <스타대전>, 타루의 <판소리 햄릿 프로젝트>, 이자람의 <억척가> 등은 소셜미디어를 통해 작품을 공개하며 세간의 화제를 얻은 작품들이다.²³⁴⁾ 판소리 동영상은 K팝 등 대중음악처럼 폭발적인 조회수를 기록하지는 않았지만 10대와 20대 관중들이 쉽게 접할 수 있는 기회를 제공해 판소리의 저변이 확대될 수 있는 가능성을 보여주었다. 온라인을 통해 공연을 검색하고 시청한 사람 중에는 실제 공연을 관람하는 관객도 많기 때문에 소셜미디어는 판소리를 처음 경험한 관객들을 공연장으로 이끌 수 있는 유인책으로 작용할 수 있다.²³⁵⁾



그림 15. 박태오와 타루의 소셜미디어 동영상

온라인 공간에서는 동영상 배포를 통한 작품 소개뿐 아니라 커뮤니케이션 활동도 다각적으로 시도된다. 창작판소리는 주로 젊은 예술가들의

231) ‘팟캐스트(Podcast)’는 애플의 음원 재생기인 아이팟(iPod)과 방송(Broadcast)가 결합된 단어다.

232) PMP(Portable multimedia player)는 음악과 동영상 재생, 디지털카메라 기능을 갖추고 있으며 저장 용량 역시 뛰어나다(「PMP」, 『두산백과』).

233) 팟캐스트는 방송 중에 실시간으로 청취자가 의견을 제공할 수 있어 제작자와 청취자 간의 상호작용도 뛰어난 미디어로 평가받고 있다.

234) 박태오의 <스타대전>과 박애리의 <토끼와 거북이>는 유튜브에서, 이자람의 <억척가>는 네이버 팟캐스트에서 현재 1만~2만 조회수를 기록하며 꾸준히 인기몰이를 하고 있다.

235) Charles M. Gray(1995), 앞의 책.

공동창작 방식으로 이루어졌기 때문에 보다 전문적이고 전략적 방식으로 관객들을 유인하기 위해 인터넷과 소셜미디어를 활용했다.

‘바닥소리’²³⁶⁾와 ‘타루’²³⁷⁾는 가장 적극적으로 온라인 채널을 활용하는 창작판소리 집단이다. 이들은 자체적으로 홈페이지와 소셜미디어 공간을 운영하며 공연 소식과 동영상, 음반 소개와 사진방, 자유 게시판 뿐 아니라 후원 창구를 마련해 관객과의 만남을 확대하고 있다. ‘판소리만들기 자’²³⁸⁾, ‘소리여세’²³⁹⁾, ‘판세’²⁴⁰⁾의 경우는 홈페이지보다는 좀 더 비공식적인 채널로서 카페, 블로그, 페이스북 등을 운영하며 빈번한 주기로 관객들과의 소통을 추구한다. 다양한 공연 사진과 공연 소감을 비롯해 공연 제작과정, 멤버들의 일상생활 등을 스스럼없이 올리면서 소비자들과 더 친밀한 방식의 관계를 지향하기도 한다.

소셜 펀딩을 통해 창작판소리 작품을 제작하는 경우도 있다. 소셜 펀딩은 예술가 혹은 예술단체가 작품의 기획 내용을 인터넷에 공개한 다음 관심 있는 소비자의 투자를 받는 방식으로 예술계의 새로운 재원 조성 방법으로 각광받고 있다. 오세형 작사·안숙선 소리의 <유월소리>, 여성 판소리 밴드 ‘비단’의 CD 음반, 창작정거장의 <두다> 등은 일반 관중들이 십시일반 모금한 제작비를 통해 무대에 올린 사례들이다.

판소리는 근대 이후 현재까지 음반과 방송, 인터넷과 소셜미디어 등 차례로 등장하는 매체를 매개로 문화자본을 형성하고 새로운 관객들을 개발했다는 점에서 긍정적인 기여를 해왔다. 전통판소리에서 유성기 음반을 통해 일반 대중들을 흡수했다면 창작판소리에서는 주로 라디오, 소셜미디어를 활용해 판소리에 익숙하지 않은 새로운 관객들을 포섭했다. 특히 소셜미디어에서는 단순히 공연을 관객들에게 소개하는 데 그치지 않고 예술가의 근황, 공연의 뒷이야기, 일상사 공유와 후원기금 마련 등의 활동으로 친밀한 소통을 꾀하고 있다.

236) 바닥소리 홈페이지, <<http://www.badaksori.com/>>.

237) 타루 홈페이지, <<http://www.taroo.com/archive/video/main>>.

238) 판소리만들기 자의 페이스북, <<http://www.facebook.com/panmanza>>; 블로그 <<http://pansoriza.blogspot.kr/>>; 트위터 <twitter.com/Pansoriza>.

239) 소리여세 다음 카페 <cafe.daum.net/unfuri>.

240) 판세 다음 카페 <cafe.daum.net/panse>.

3. 소결

지금까지 문화의 다이아몬드 모형을 통해 창작판소리의 발전 양상을 생산과 소비 관점에서 살펴보았다. 생산적 측면에서는 새롭게 형성된 소리꾼들의 예술계 네트워크와 창작방식을 전통판소리와 대비하여 파악했다. 그리고 판소리 외부 지원구조와 소리꾼의 선별시스템의 주체를 국가에 방점을 두고 살펴보았다. 소비적 측면에서는 판소리 관객의 변동을 예술성과 대중성 취향의 맥락에서 짚어보되 관객을 더 이상 소극적 청중이 아닌 능동적 해석자로 상정하였다. 더불어 관객들이 다양한 접점을 통해 판소리를 경험하고 문화자본을 축적시킨다는 의미에서 연행 장소와 미디어의 활용 방식에도 관심을 두고 분석했다.

창작판소리의 생산과 수용에 관한 분석 내용들을 집약하면 다음과 같이 세 가지 내용으로 정리할 수 있겠다.

첫째, 창작판소리는 혁신을 추구하는 예술가들에 의해 주도되었다. 전통판소리는 300년 이상 가다듬어 온 예술로 오랜 시간 보호와 전승을 되풀이하며 명창 중심으로 판소리계의 명맥을 고집스럽게 이어왔다. 창작판소리 소리꾼들은 고사 상태에 빠진 판소리계에 대해 심각한 위기의식을 절감했고 새로움 없이 정체되어가는 낡은 전통에 생명력을 불어넣고자 했다. 베커가 언급한 예술가의 기준에 따르자면 창작판소리 예술가들이 선택한 혁신의 방략은 이단자(mavericks) 혹은 통합된 전문가(integrated professionals)였다. 기상천외한 이야기와 재담이라는 측면에서는 파격적인 새로움을 추구했지만 판짜기 방식과 사회비판의 정신은 전통판소리의 관행을 수용하면서 균형을 이루고자 했다.

창작판소리 예술가들의 흐름은 크게 명창의 계보에서 비가비의 계보로 이동되었다. 초창기 창작판소리는 박동실 명창과 박동진 명창이 포문을 열었다. 특히 박동진은 무형문화재로 지정될 정도로 한 시대를 풍미한 소리꾼으로 역대 명창 중 유일하게 복원판소리, 실전판소리, 그리고 창작판소리까지 차례대로 도전하며 새로운 창작 운동의 근간을 다졌다.

1970년대 이후 2000년대까지 창작판소리를 일정한 수준의 장르로 정

착시킨 예술가들은 비가비와 또랑광대였다. 판소리를 민중문화운동의 일환으로 인식한 비가비, 그리고 소리 공력의 부족에도 불구하고 참신한 아이디어로 무장한 또랑광대는 명창들과는 확연히 다른 활동 노선을 선택했다. 소리 수준을 폄하하는 명칭에서 알 수 있듯 이들은 판소리계의 중심에 위치하지 않은 비주류 소리꾼을 자처한다. 판소리의 본질적인 혁신을 성음이 아닌 이야기에서 찾으려 기존 판소리 예술계가 고수한 관행에 신선한 충격을 가했다.

넓은 관행을 깨뜨리는 노력은 창작판소리가 전통 예술계의 상징인 ‘유파’를 극복했다는 점에서도 두드러진다. 그동안 판소리계는 사제 관계를 비롯해 학맥과 인맥 중심의 활동으로 인해 많은 폐단이 발생했다. 전승이라는 미명 아래 깊어가는 유파 간 갈등은 판소리계 발전을 가로막았고 박제된 예술로 침잠시켰다. 창작 소리꾼들은 유파를 벗어나 예술적 동료와 친한 선후배로 뭉쳤고 이들은 상하 관계가 아닌 대등한 관계에 기반한 공동 작업으로 작품의 완성도를 높여갔다.

둘째, 창작판소리 소비자는 소수의 진지한 애호가로부터 시작해 지식인층을 거쳐 근래 다수의 일반 대중으로 관객층이 이동되었다. 이는 소리꾼들이 전통의 원형 보존이라는 억압에서 벗어나 관객 교감의 접점을 확장해 나갔기 때문이다. 초기 창작판소리는 일제에 저항하는 민족 영웅을 그리거나 군사 정권에 대한 신랄한 비판을 가하며 관객을 민중으로 호명했다. 최근에는 일상 속 다양한 에피소드를 이야기로 꼬집어내어 보다 친근하고 단순한 판소리의 양식을 부각시켰다.

예술 소비자를 취향으로 구분 짓는 상징적 경계(symbolic boundaries) 상에서 판소리 관객층의 역사는 고급문화와 대중문화를 넘나드는 과정으로 해석된다. 전통판소리는 소수의 전문 애호가 집단을 위한 고급문화로 굳어져 갔고 창작판소리는 이에 대한 반발로 대중과의 호흡을 중시했다. 이들은 관객이 반드시 귀명창일 필요가 없다고 인식하며 동시대의 예술로서 관객들에게 재미와 즐거움을 주기 위해 노력했다.

창작판소리의 도전과 실험에 대한 관객들의 반응은 대립적이었다. 종교와 컴퓨터 게임, 만화 등 일상생활을 옮겨놓은 듯한 창작판소리의 이

야기에 대해 예술적 진지함이 결여되어 있다는 비판에서부터 전문적 소양 없이도 판소리의 묘미를 부담 없이 느낄 수 있다며 반색하는 호평까지 다양한 의견이 존재한다. 모든 예술 작품은 수용자에 의해서 적극적으로 해석되고 서로 유사한 관객 간에는 ‘해석적 공동체(interpretive communities)’를 형성하기 때문에 당분간 창작판소리 관객은 ‘도무지 받아들이 수 없는 청중들’과 ‘즐겁게 향유하며 기꺼이 응원하는 청중층’으로 양분되어 존재하게 될 것이다.

창작판소리는 관객들과의 거리를 좁히기 위해 다양한 연행 공간을 모색했다. 극장식 무대뿐 아니라 관객들과 함께 호흡할 수 있는 곳이라면 어디서나 판을 펼쳤다. 애초 ‘판’의 본질은 지위 고하를 막론하고 광장에 모인 사람들 누구나 즐길 수 있는 예술이었다. 임진택은 카페 소극장을 비롯해 대학교 운동장과 축제 마당, 명동성당 등에서 관객들을 찾아 나섰고, 젊은 소리꾼들은 번개소리판, 인사동 거리소리판에서 관객과 혼연일치되는 연행을 펼쳤다. 최근에는 과거 사랑방과 풍류방, 대청마루처럼 아늑한 감상 분위기를 체험할 수 있도록 한옥 마을에서의 공연도 활발하게 이뤄지고 있다.

유성기 레코드부터 라디오 방송, 음원, 인터넷 등의 매체는 관객들이 가상의 공간에서 판소리를 향유하며 문화자본을 흡수하도록 도왔다. 다양한 미디어를 통해 판소리를 간접 체험함으로써 판소리에 대한 지식과 감별력을 쌓게 하고 잠재적 관객이 확장되도록 일조했다. 최근 창작판소리 예술가들은 소셜미디어를 활용해 공연 소개를 비롯하여 제작과정과 일상사 공유, 관객 간 커뮤니티 조성, 크라우드 펀딩 등의 활동으로 관객과 더욱 친밀한 유대관계를 지향하고 있다.

셋째, 판소리 예술계에 ‘자율적인 창작 환경’이 조성되고 있다. 정부는 사회적 환경에 맞게 예술지원의 방향을 꾸준히 진화시켜 왔다. 지원 정책은 과거 단순 재정적 지원이라는 차원을 넘어 예술가들의 전문 역량과 자율성, 자립성을 높이는 데 주안점을 두고 있다.

일제강점기 양반들에 의한 후원체계가 붕괴된 이후 판소리는 새로운 연행 장르에 관객을 빼앗겼다. 자생력을 잃은 판소리를 보호하기 위해

국가가 전면에 나서 1964년 무형문화재 제도를 도입했지만 연로한 극소수의 명창 위주로 지원이 이루어짐에 따라 젊은 소리꾼들의 창작활동을 지원하는 데에는 공백이 발생했다. 1973년 문화예술진흥원의 설립과 함께 창작활동의 지원이 비로소 시작되었고 이후 예술가에 대한 지원은 꾸준히 확대되었다. 2009년 선택과 집중, 간접지원, 사후지원, 생활 속의 예술 등의 지원원칙이 발표되면서 현재까지 판소리를 포함한 예술 정책의 핵심 기조로 유지되고 있다.

판소리에 대한 정책 변화는 힐만-차트랜드와 매코히가 국가의 예술지원 역할을 ‘촉진자·후원자·건축가·기관사’로 비유한 정책 모형에 적용해 보았다. 과거 정부의 역할은 정치적 목적으로 지원을 조절했던 ‘기관사’, 문화부처 주도로 전통판소리를 수호하려는 ‘건축가’ 국가로 평가되었다. 그러나 최근에는 전문가 패널의 심사 평가로 예술가들의 창작 재량권을 확대하는 ‘후원자’, 민간 기업의 간접 지원을 확대하는 ‘촉진자’ 국가로 역할이 변화했다.

유망한 소리꾼을 선별하는 과정 역시 국가가 중요한 역할을 한다. 예술가가 사회적으로 인정받기 위해 ‘게이트키퍼(Gatekeeping)’와 같은 일종의 선별 과정을 거쳐야 하는데 이때 국가는 의사결정 과정의 핵심 게이트키퍼로 관여한다. 국가의 역할은 경연 심사 과정에 적극적으로 개입하기보다 선발 시스템을 체계화하고 창의적인 작품을 선보일 수 있도록 안정적 지원 환경을 조성하는 것이다.

또랑광대 콘테스트와 21세기 한국음악 프로젝트, 전주대사습 창작경연대회 등은 젊은 판소리 예술가를 발굴하는 새로운 형식의 등용문이다. 창작판소리 경연대회의 심사 기준은 전주대사습놀이 등 전통판소리 명창을 꼽는 전통판소리 선발과정과 다소 상이하다. 노련한 기량, 엄숙한 해석보다는 참신한 기획, 기발한 상상력 등에 무게를 두면서 소리꾼들의 자유로운 창작 의지를 독려했다.

Ⅲ 대표작 분석을 통해 본 창작판소리의 예술사회학적 특징

1. 박동진 <충무공 이순신> (1973년):

전통판소리 재조명을 통한 민족정신의 자각

박동진(1916~2003) 명창이 1973년 발표한 <충무공 이순신>은 소리꾼 스스로 가장 기억에 남는 창작판소리로 꼽을 정도로 특별한 애착을 보이는 판소리다.²⁴¹⁾ 그는 1969년부터 약 3년 동안 <충무공 이순신>을 창작했지만 실제 10년 전 부터 이순신의 일대기를 판소리로 만들기 위해 차근차근 준비해왔다. 난중일기와 춘원 이광수의 <이순신>, 노산 이은상의 <태양이 비치는 길로> 등을 바탕으로 직접 사설과 곡을 썼고, 철저한 고증과 자료 수집을 위해 통영, 한산도, 울돌목, 노량, 현충사 등 사적지를 일일이 답사하며 작품을 완성해 나갔다.²⁴²⁾

작품이 발표된 1960~70년대는 박동진이 공연 현장에서 완창판소리 무대를 펼쳐나가던 시기다. 홍보가(5시간), 춘향가(8시간), 심청가(7시간), 적벽가(6시간)까지 유례없는 공연 대기록을 세운 박동진은 <충무공 이순신> 역시 완창판소리의 형식으로 창작했고 실제 공연시간은 총 9시간 이상이 소요되는 대작이다. 본고에서는 1973년 녹음된 후 2006년 CD로 재출반된 3시간 분량의 압축된 음반²⁴³⁾을 분석 대상으로 삼았다. 이 역시 현존하는 창작판소리 중 최장 시간의 기록에 해당되는 것으로 명창 소리꾼의 예술세계를 탐색하기에 충분하다고 할 수 있다.

음반을 통해 확인 가능한 사설 구성과 이를 토대로 분석한 결과 <충무공 이순신>은 총 10장, 세부적으로는 33개 장면으로 짜여 있다. 이순신이 유년 시절부터 전쟁 중 죽음을 맞이하는 과정까지 전 생애를 순차

241) 강윤정(2012), 앞의 논문, 11면.

242) 「聖雄의 一代記 노래에 답아」, 『경향신문』, 1972.12.16.

243) 본고에서 활용한 작품의 1차 자료는 다음과 같다. 「박동진 <충무공 이순신> 대본」, 강윤정 채록, 『공연문화연구』 제24권, 한국공연문화학회, 2012.; 『박동진 예수전 CD』, 지구레코드, 2006.

적으로 다루고 있는데 작품은 임진왜란 전후로 구분되며 특히 주로 4대 해전이라 불리는 한산도대첩, 부산포 싸움, 명량대첩, 노량대첩 등이 극의 절정을 이룬다.

표 7. <충무공 이순신>의 사실과 장단 정리

구분		장단/아니리	등장인물	장면 내용
1장	1. 충남 아산	진양	이순신	총명하고 용감한 청년기
	2. 영특한 소년	중중모리	이순신, 부모	
	3. 아버지 말씀	아니리	아버지, 이순신	
		중모리	이순신	
		아니리	아버지	
	4. 과거의 길	자진모리	이순신	
경조중모리		이순신		
2장	5. 조산보의 첫발	아니리	이순신	녹둔도 전투의 승전과 백의종군, 정읍현감과 전라수군 절도사로 발탁
		진양	이순신/병졸	
	6. 녹둔도의 전투	아니리	이순신, 이일 장군	
		자진모리	이순신, 오랑캐	
	7. 이일장군	아니리	이순신, 이일 장군	
		중모리	이순신, 이일 장군	
		아니리	이순신, 조카	
		진양	이순신, 노인들	
	8. 정읍 현감으로	아니리	이순신	
중모리		이순신		
3장	9. 전라좌수사	중모리	이순신, 군사, 목수들	거북선의 고안·제작과 진수식의 거행
	10. 거북선 제조	중중모리	이순신, 목수들	
		진양	이순신, 백성들	
	11. 거북선 진수식	아니리	이순신, 백성들	
		자진모리	이순신, 백성들	
12. 거북선 등선	중모리	이순신, 김귀영		
4장	13. 거북선 기능	아니리	해설자	거북선의 위용과 서인의 반대
		중모리	해설자	
		아니리	해설자	
		자진모리	해설자	
	14. 거북선의 내부	중중모리경조	이순신, 백성들	
		아니리	이순신, 백성들	
		중모리	이순신	
		진양	해설자	
	15. 동인의 반대	아니리	이순신, 심유성, 신립	
중모리		신립,전조,유성룡,이순신		
편지성음		이순신		
아니리		해설자		
5장	16. 왜병 내습	중모리	임금	삼도연합으로 왜병 함대를 격파
		아니리	이순신	
		자진모리	풍신수길,정발장군,선조	
		아니리	이순신	
	17. 한산대첩	중모리	이순신, 이억기, 원균	
아니리		이순신, 이억기, 원균		

6장	18. 부산포 싸움	중모리	이순신, 부하들	거북선을 몰고 왜선을 격파하지만 정운장군의 전사
		자진모리	이순신, 부하들	
		아니리	이순신, 선조	
		진양	이순신, 이억기, 원균	
		자진모리	이순신, 이억기, 원균외	
	19. 정운장군 전사	자진모리	이순신, 정운장군	
		자진모리	장종들	
		진양	이순신, 어영담, 정운장군	
		아니리	이순신	
		진양	이순신, 장졸, 백성들	
7장	20. 평양에서 서울까지	아니리	왜병	삼도 통제사로 임명
	21. 선조대왕 환도와 통제사 이순신	중모리	선조, 이순신	
	22. 원균의 모함	자진모리	이순신, 원균	원균의 모함으로 투옥
	23. 죄 없는 죄인	아니리	이순신, 원균, 조정대신들	
		진양	이순신, 군사 · 백성들	
		아니리	이순신, 윤근수, 원균외	
	24. 투옥	중모리	이순신, 윤근수(좌의정)	
		아니리	이순신, 윤근수	
8장	25. 백의종군	자진중모리	이순신, 윤근수	방면 이후 모친의 부음
		아니리	이순신, 윤근수, 선조외	
		아니리	모친, 이순신	
	26. 원균전사	중중모리	이순신, 오종수	원균의 패전과 전사
		아니리	이순신, 김오랑	
		진양	이순신	
		아니리	이순신	
		중모리	이순신, 원균	
		자진모리	원균, 이순신, 이억기 외	
		진양	선조, 이순신	
		아니리	이항복, 선조, 이순신	
9장	27. 진도 벽파진 울돌목 싸움	자진모리	별망꾼, 이순신	울돌목의 승첩
		자진모리	이순신, 김응함, 마다시	
		중모리	이순신	
		진양	이순신, 선인	
	28. 명나라 장수 진린	중모리	이순신, 군사	명나라 진린과의 우정
		아니리	박희무, 이순신	
		중모리	진린, 이순신	
		아니리	진린, 이순신	
		자진모리	왜놈, 진린, 이순신	
		아니리	안위, 진린, 등자룡	
		중모리	진린, 등자룡, 이순신	
		진양/중모리	진린, 이순신	
10장	29. 노량해전 30. 청군의 패배 31. 최후의 승리 32. 아! 순국 33. 대왕의 눈물	중모리	진린, 이순신	명예로운 순국
		자진모리	진린, 이순신, 왜병들	
		자진모리	진린, 이순신, 이완 외	
		자진모리	진린, 이순신, 이완	
		자진모리	진린, 이순신, 이완	
		중중모리	선조 마무리 해설	

1.1 전통의 틀 안에서 민족 영웅의 일대기 조명

계몽적 관점으로 영웅성 부각

<충무공 이순신>의 서사구조는 이순신의 탄생부터 죽음까지의 과정을 순차적으로 조망하되 이순신의 개인적 행적을 그리는 전반부(1장~4장)와 임진왜란 발발 이후 다양한 전란과 이순신의 전사 장면을 재현한 후반부(5장~10장)로 구별된다. 서사구조 상으로는 45년의 시간을 압축한 전반부보다 오히려 7년 간 임진왜란을 그린 후반부에 더 많은 비중을 두고 진행하고 있음을 알 수 있다.

작품 속에서 이순신의 어떠한 면모를 형상화했는지 살피기 위해 전체 사설을 대상으로 각 장면별로 부각되는 이순신의 모습을 분석한 결과 용맹한 장수, 총명한 전략가, 절개의 화신, 고매한 인격자 등 4개의 면모가 추출되었다. 이는 다시 용맹함과 리더십, 지략·총명함, 창의성, 시련과 극복, 지조, 호·가족애, 충·애국, 의·전우애 등으로 구체화되어 정리되었다. 영웅의 다채로운 면모를 장면별 비중에 따라 도표로 제시하면 다음과 같다.

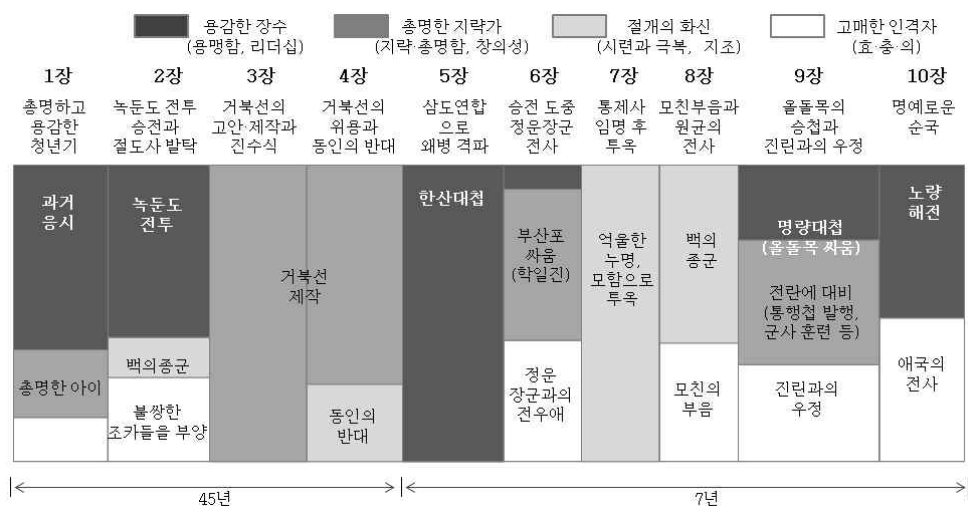


그림 16. <충무공 이순신>의 장면 구성과 영웅적 면모 구현

판소리에서 이순신은 실존 인물임에도 불구하고 사소한 결함을 전혀 찾아볼 수 없는 ‘완벽한 영웅’의 모습으로 숭앙되고 있다. 이순신의 전체 생애에서 장수와 지략가, 절개와 인격이 출중한 위인의 면모를 선별적으로 드러냄으로써 충무공을 역사상 전무후무한 민족 영웅으로 부각하고 있는 것이다.²⁴⁴⁾

병력이 턱없이 부족한 상황에서 왜병들에 끝까지 맞서 싸우고 벼랑 끝 위기 속에서 부하들을 이끌고 나라를 구하는 등 ‘용감한 장수’로서의 활약상은 <충무공 이순신>에서 가장 많은 비중을 차지하며 전체 서사의 핵심 뼈대를 이룬다. 특히 한산도와 울돌목, 노량진, 녹둔도 등 주요 대첩 장면은 부분의 극대화, 장면의 독자성이 두드러지는데 위기일발의 전투 상황을 진두지휘하는 용맹한 장군의 모습을 상세하게 그려내고 있다.

[9장. 울돌목 싸움] 충무공 거동보소 활에 살을 메겨 들고 왜장을 바라
보고 깍지 손을 딱 떼뜨리니 허공 중천 나는 살이 펄펄 수르르 날러가
왜놈 대장 마다시가 콧 쑤서놓네 왜놈 대장 살을 맞고 왁 소리를 지르
더니 비틀비틀 하더니만 거중에 떨어져서 물에 가 팽 빠져 죽네

전투적 용맹성을 뛰어 넘어 이순신의 탁월한 전략이 발휘되는 모습도 빈번하게 출현한다. 명량해전에서 날씨와 조류를 절묘하게 이용해 최악의 상황을 승리로 이끌거나 부산포 싸움에서 철저하게 계산된 학익진 전술로 적선 수십 척을 수장시킨 대목들은 ‘충명한 지략’이 돋보이는 장면이다. 또한 사설 전반부(3장과 4장)에서는 거북선의 제작 과정과 기능도 구체적으로 묘사되고 있는데 이 역시 우리 수군이 육박전에 취약하고 포격전에 강한 점을 염두하고 전투선을 만들어 낸 이순신의 창의성이 부각하는 부분이다.

244) 본 절에서는 송소라가 제시한 이순신의 다양한 모습을 참조하되 전체 사설 내용을 대상으로 마리메꼬 분석을 시도했고, 이에 기반해 세부적인 내용을 살피고자 한다. 송소라는 자신의 논저에서 충무공 이순신이 전쟁영웅, 지략가, 전인적 인격체로 묘사되었다고 설명한다(송소라, 「박동진 창작판소리 <충무공 이순신>의 정서 지향과 역사서사물로서의 의미」, 『공연문화연구』 28, 한국공연문화학회, 2014, 15~17면.).

[4장. 거북선의 기능] 거북선으로 말을 하면 속력이 빨라있고 배지붕에 다 철판을 많이 깔아놓고 송곳을 총총히 모두 다 박아 놓았으니 적군이 감히 배 위에 올라오지 못할 것이요 거북선 안에 숨어 있어 내가 적을 쏠 수는 있지만 적은 나를 볼 수가 없네

한편 장수로서의 활약상과 더불어 ‘지조와 절개의 화신’으로 온갖 시련을 이겨내는 장면들은 <충무공 이순신>의 서사에 있어 중요한 축이다. 낙둔도 전투 이후 이일장군의 모함으로 고통스럽게 백의종군하는 모습, 이순신의 공을 가로채고 모함을 일삼는 등 원군의 갖은 악행 속에서 흔들리지 않는 모습, 선조대왕에 꺾끗하게 장계를 올리는 장면 등은 바로 이순신의 불굴의 정신을 서사화하는 대목들이다.

[4장. 편지 성읍] 신은 생각하오니 일본은 반드시 침입할 것은 명명 백백 하옵니다 그러하오니 육지로 오는 적은 육지에서 막아야 하옵고 바다에서 오는 적은 바다에서 막아야 하옵니다 (중략) 깊이 통촉 하옵소서

마지막 완벽한 영웅으로서 이순신을 완성하는 것은 ‘고매한 인격자 혹은 인간적인 덕장’으로서의 면모다. 군주인 선조에게 버림받았지만 끊임 없이 나라를 걱정하고 죽음의 순간까지 온몸을 바쳐 희생하는 장면에서는 충신으로서의 모습을 드러낸다. 이윽고 명나라의 장수인 진린과 우정을 쌓는 과정에서는 이순신이 자신을 철저히 낮추어 협력을 이끌어 내고 자신보다 먼저 상대방을 위기에서 구해냄으로써 신뢰와 배려심이 넘치는 모습을 발견할 수 있다. 또한 백의종군 이후 정읍 현감으로 제수한 이순신이 사람들의 편견에도 불구하고 부모 잃은 조카들을 부양해야만 하는 이유를 설명하는 대목에서는 이순신의 섬세하고 인간적인 모습이 형상화되고 있다.

[2장. 부모 잃은 조카들] 풍편에 듣사오니 다술 식구를 거느리고서 고을 살이를 왔다하여 뒷말이 있지마는 애비를 잃은 조카들을 이 사람이 아니오면 누구라 거두어 주오리가 불쌍한 어린 것들

다만, 이순신의 초월적 행적과 인물 묘사에 극이 집중됨에 따라 주변 인물들은 다소 평면적으로 그려지고 있다. 이들은 영웅호걸의 기개를 보조하면서 소모적인 역할로 그치고 있는데 특히 이순신에게 악행을 저지르는 원균과 선조대왕의 경우 행동과 인물 묘사가 섬세하게 그려지지 않고 있다.

이를테면 치졸한 군주로 묘사되는 선조대왕은 당시 방계승통으로 왕권의 정통성이 결핍되고 광해가 부상함으로써 왕으로서의 위상이 실추되는 상황이었다. 따라서 이순신의 활약은 군주로서 고마움을 느끼게 하면서도 동시에 자신의 정치적 입지를 위협하는 요인으로 작용했을 것이다. 이순신의 강력한 맞수였던 원균 역시 비겁한 악행의 원인과 내면의 콤플렉스에 대해 납득할 만한 설명 없이 선악 구도를 위한 조연 역할로 등장하고 있다.

결국 <충무공 이순신>은 민족 영웅의 이야기를 장편판소리의 서사 구조에 맞게 배열하고 영웅의 모습을 다채롭게 조명했다는 점에서는 탁월하다. 그러나 서사의 대부분이 이분법적인 선악 구도 내에서 충무공의 비범한 행동 묘사에 편향되어 있고, 엄숙하고 비장한 분위기로 일관함에 따라 극 전반에 희극적 재미가 제거된 점은 아쉽다.

한편 박동진이 그리고자 했던 이순신이 초인적인 영웅의 모습이었다면 영웅의 형상은 어떠한 방식으로 관객들에게 서술되어 전달되었을까. 소리꾼이 서술 대상을 바라보는 시선은 담화 구조에 의해 뚜렷한 윤곽이 드러난다. 황경숙과 김현주 등에 따르자면 소리꾼(서술자)과 서술대상(인물), 그리고 관객(청자) 간에 형성되는 판소리의 담화 구조는 주로 서술자와 인물사이의 거리 조정을 통해 서사가 진행되며 판소리 서술의 방식은 설명과 대화, 그리고 묘사 등 세 가지로 구성된다.²⁴⁵⁾ 설명은 극 밖에서 인물과 시공간, 혹은 사건의 정황을 살피어 표현하고 묘사 역시 서술자가 극 밖에서 인물의 행동이나 심리, 대상의 형상을 정밀하게 그려내는 것이다. 반면 대화는 서술자가 등장인물 내부로 직접 들어가 사건을

245) 황경숙, 「판소리 사설의 서사적 양상과 그 특성」, 『문창어문논집』 29, 1992, 50~56면.; 김현주, 「풍속화를 담은 춘향전」, 『판소리 소설을 읽으며 풍속화를 보다』, 2013, 224~225면.

진행하거나 자신의 심경을 표현한다.

<충무공 이순신>은 서술자와 서술대상 사이에 일정한 거리를 유지하면서 존경의 시선을 활용해 인물의 초인적 비범성을 강조하고 있다. 박동진은 청년기부터 죽음에 이르기까지 이순신의 일대기를 강담조로 요약하는데 이때 담화방식은 행동의 묘사 혹은 사건의 정황에 대한 설명이 두드러지게 나타난다. 이른바 서술자가 전반적으로 제3자적 입장에서 인물의 행적을 펼쳐 보이는 ‘공적 외부 시점’을 취함으로써 관객들 역시 영웅적 인물에 대해 존경심을 유지하여 이순신의 구국 정신을 깨닫게 하려는 서술 전략이다.

작품의 담화방식에 관한 객관적 관점을 확보하기 위해 <충무공 이순신>의 전체 사설을 대상으로 내용분석을 시도했다.²⁴⁶⁾ 그 결과 이순신의 행동과 심리를 서술자적 관점에서 묘사하고 있는 비중이 작품의 절반에 이를 정도로 빈번히 나타나고, 그 다음으로 설명이 많은 비중을 차지하며 대화는 최저 비중이다.²⁴⁷⁾ 일반적으로 전통판소리의 진술 방식에서 대화와 설명 비중이 높은 점²⁴⁸⁾을 고려할 때 <충무공 이순신>의 서사 진행은 주인공의 영웅적 면모에 대한 ‘회화적’ 진술 방식이 압도적인 것으로 나타났다.

[2장 녹둔도의 전투] 충무공 거동보소 활에 살을 맥여 들고 앞서 오는

246) 내용분석은 전체 사설을 읽고 설명·대화·묘사의 회수와 합계, 비중을 산출한 것이다. 장면마다 사설의 담화 분량이 다르기 때문에 등장 회수와 등장 합계는 반드시 일치하지 않을 수 있다.

247) <충무공 이순신>의 사설을 대상으로 담화 분석한 결과는 다음과 같다.

구분	설명				대화			묘사		
	시공간 배경	인물의 배경	사건의 정황	작가의 논평	사건 진행형	상황 설명형	상황 묘사형	인물의 행동	대상의 형상	인물의 심리
등장 회수	10회	2회	46회	16회	31회	8회	1회	46회	8회	8회
등장 비중	2.5%	0.4%	22%	6%	15.5%	4.9%	0.2%	42.5%	3.5%	2.5%
비중 합계	30.9%				20.6%			48.5%		

248) <춘향전>의 진술 방식을 분석한 내용을 보면 대화가 65.9%, 설명이 17.1%, 묘사가 17%를 차지한다(김현주(2013), 앞의 책, 224~225면.).

오랑캐를 사정없이 썰죽일 제 붉은 털옷 입은 놈들 앞을 다뺏 달려들
다 충무공 살을 맞고 앞드리고 자빠지고 다리마저 절름 절름

[6장 정운장군 전사] 충무공 거동보아라 두 눈에 눈물이 피가 되어 흘
쩍 흘쩍 우시는데 만인 장졸이 통곡을 하고 좌수영 그 모진 백성을 호
곡성이 낭자하네

[7장 진도 벽파진 울돌목 싸움] 충무공 거동봐라 수군영을 옮기시어 고
급도에다 진을 치시고 근거지를 삼았는데 벽파진 전장에서 대승을 하
여놓니 군사들이 모아 들어 만 명이 되었구나

인용한 대목은 녹둔도의 전투에서 이순신의 활약상, 부산포 싸움에서 정운장군의 전사 소식, 울돌목 승전 이후 어란진에 당도해 군사를 모으는 장면이다. 여기서 소리꾼은 사건의 정황을 살피거나 이순신의 행적을 세밀하게 묘사하는데 서술자는 명백하게 인물의 바깥에 존재하고 있음이 드러난다. 특히 ‘거동 보소’, ‘거동 보아라’ 등의 표현을 통해 창자가 외부에서 주인공의 행동을 목격하고 있음을 드러낸다.

더불어 위의 장면들은 이순신의 행적을 다소 과장함으로써 영웅을 찬양의 시선으로 우러러본다. 충무공에게 달려드는 오랑캐들이 모조리 무력하게 죽거나 정운장군 전사 이후 이순신이 눈물을 흘리자 만백성들이 따라 우는 장면은 다소 부풀려진 표현이라는 점을 부인하기 어렵다. 이처럼 창자가 먼발치에서 이순신을 존경의 태도로 일관하며 과장된 시선으로 묘사함에 따라 청중 역시 이순신의 내면으로 들어가지 못한 채 외부에서 대상을 바라보게 된다.

물론 시점이 탄력적으로 전환되는 부분도 존재한다. <충무공 이순신>에서는 서술자가 역동적으로 시점을 조절하는 부분이 간헐적으로 등장한다. 서술 대상을 객관적으로 조망하되 창자의 주관적 해석이나 평가를 곁들이며 때로는 직접 인물 내부로 들어가 자신의 처지와 행동을 설명²⁴⁹⁾하는 것이다. 서술자가 유동적으로 개입해 극의 흐름에 자극을 주

249) 김현주에 따르면 창자가 서술 대상 내부에 직접 들어가서 인물의 생각과 입장을 설명하는 경우 ‘공적 내부 시점’이라 칭한다.

고 관객들과의 거리에 변화를 일으키는 장면들을 소개해 본다.

[1장. 영특한 소년] 어린 아이가 갇지 않고 위엄이 당당하다 대장이 되
신 이순신은 칼을 빼어 높이 들고 좌충우돌 하는 양이 어른이 보면 실
전도 같고 아희들이 보아 놓면 복종하며 따라가니 옛말에 이르기를 떡
잎이 될 나무는 속잎부터 안다더니 일로 보아 알리로다.

[9장. 명나라 장수 진린] 이 땅에서 자랐으니 내 나라는 삼천리요 산도
좋고 물도 좋은 금수강산 우리나라라 조상님의 뼈를 묻고 반만 년날을
내려오다 내 조국을 버리고서 어디메로 가더란 말이요

1장 영특한 소년에서는 앞선 대목들과 마찬가지로 서술자가 인물의
외부에 위치하고 있지만 중간에 서술대상에 대한 자신의 주관적인 생각
과 평가가 이루어진다. 예를 들어 충무공의 유년 시절을 설명하면서 ‘어
린 아이가 갇지 않고 위엄이 당당하다’ 혹은 ‘떡잎이 될 나무는 속잎부터
안다’ 등과 같이 표현한다. 또한 9장 명나라 장수 진린 장면에서는
서술자가 인물의 안으로 들어가 이순신이 되어 직접 대화를 취한다. 진
린이 함께 명나라로 떠나자고 제안하자 이때 이순신은 정중하게 거절하
며 나라에 대한 우국충정의 마음을 직접적으로 표현하고 있다.

특이할만한 점은 소리꾼이 극중 인물에 주관적으로 개입하거나 인물
의 내부 입장에서 진술할 경우 창자와 청중 사이에 거리, 청중과 서술대
상의 거리가 가까워지는 것이 일반적이다.²⁵⁰⁾ 그러나 <충무공 이순신>
는 이러한 경우에도 철저하게 이순신의 위대함, 영웅적 측면을 부각하고
있어 일반 청중들은 서술대상에 대해 여전히 거리감을 느낄 수 밖에 없
다. 즉 평가적 발화나 인물의 내부로의 개입 역시 도덕적이고 완벽한 인
간으로서 장군의 모습을 형상화하는데 치중함으로써 청중에게 있어 이순
신은 시종일관 계몽과 교훈의 대상으로 인식되는 것이다.

250) 송소라(2014), 앞의 논문, 4~8면.

전통오가적 음악 특성 승계

<충무공 이순신>는 평범한 인물이 아닌 파란만장한 영웅의 일대기를 그리고 있는 만큼 장단이나 악조와 장단, 선율 등 음악적 특질에 있어서도 극적 상황에 맞게 역동적 형식과 굴곡진 표현 양상이 다채롭게 펼쳐질 것으로 기대된다.

본 절에서는 작품 전체를 시간 단위를 기준으로 아니리와 창으로 분류한 다음, 다시 창에 해당하는 부분을 다시 ‘느림-보통 빠름-매우 빠름’으로 세 개 층위로 분석해 보았다.²⁵¹⁾ 느림에는 진양조가, 보통 빠름에는 중모리와 중중모리 장단이, 매우 빠름에는 자진모리와 휘모리장단이 각각 해당된다. 이러한 분석은 사설의 진행에 따른 음악적 짜임새를 한눈에 종합적으로 판단하는데 유용한 도움을 제공한다.

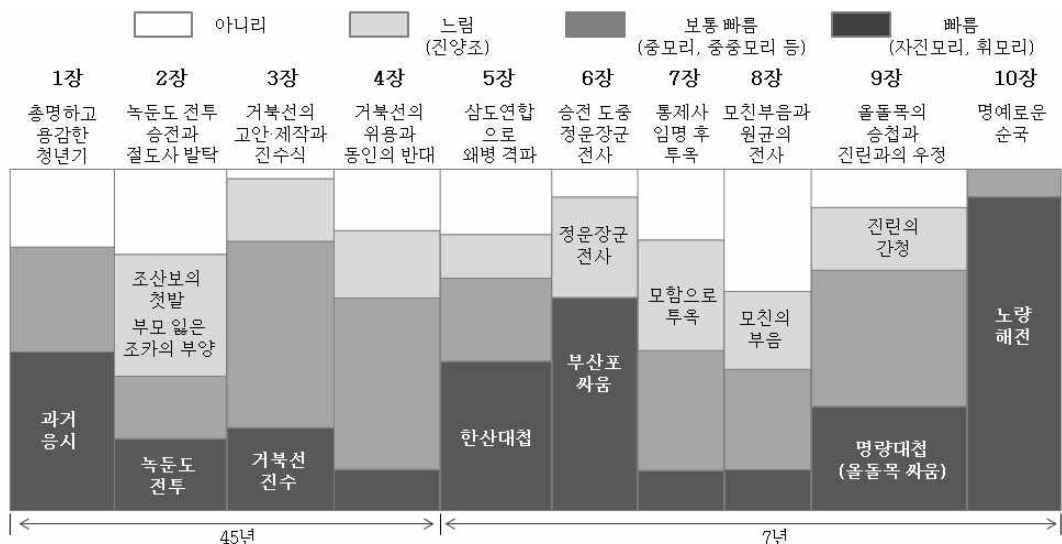


그림 17. <충무공 이순신>의 장면별 음악 구성

작품 전체의 음악적 구성을 살펴보면 전통관소리와 유사하게 아니리에 비해 창이 비중이 대체적으로 높는데 이는 작품이 성음 중심의 표현에 무게를 두고 있다는 뜻이다. 장단 구성은 느린 장단부터 빠른 장단까

251) 장단구성은 박동진의 <충무공 이순신> 음반(3CD)을 기준으로 분석한 결과다.

지 적절한 균형을 맞추어 영웅의 서사과정에서 나타나는 상승과 하강, 몰입과 해방의 굴곡을 적절하게 배치했다. 특히 이순신의 성장과 거북선 제작 등 이순신의 개인적 행적에 다룬 1장~4장에 비해 임진왜란 장면을 확대해서 보여주는 5장~10장이 몰입과 해방의 대비가 두드러지게 나타난다. <충무공 이순신>이 <열사가>류 판소리와 유사하게 비장미를 강조하면서도 이들과 다른 점이 있다면 비분강개 분위기에 매몰되지 않고 빠른 장단의 승전의 장면들을 교차시켜 정서적 해방감을 표출한다는 점이다.

극은 전반적으로 이순신의 호탕하고 늠름한 거동을 묘사하는 데 중점을 두고 중모리 이상의 경쾌한 장단으로 진행되고 있다. 그림에 악조가 표기되지는 않았지만 <충무공 이순신>의 악조는 계면조보다는 우평조 중심으로 이루어져 있고, 다시 우평조는 보통 빠름(중모리, 중중모리)과 매우 빠름(자진모리)에, 계면조는 주로 느림(진양조)과 결합되어 있는 것으로 파악된다.²⁵²⁾

<충무공 이순신>의 절정 장면은 단연 긴박감을 조성하는 전투 대목들이다. 녹둔도의 전투, 한산대첩, 부산포 싸움, 울돌목 싸움, 노량해전 등의 대목에서는 우평조와 자진모리를 반복적으로 결합하고 있다. 대부분의 전투 장면은 장시간 지속됨에도 불구하고 자진모리를 연속적으로 배치해 긴장감을 지속시킨다. 이때 어휘 표현에 있어서는 4·4조 의태어나 의성어를 활용해 전투 상황에서의 치열함을 묘사한다.

악보 1. 전투 대목의 음악적 표현

① 6장. 부산포 싸움(자진모리+우평조)

♩=120, 실음 기보

252) <충무공 이순신> 음반을 기준할 때 우평조는 44회, 계면조는 15회 등장한다.

② 9장. 올돌목 싸움(자진모리+우평조)

♩=160, 실음 기보

소리

우리 배를 감춘 후에 왜 병놈들 죽이는 데 화살이 하나 날라 가면 왜 놈 하나 거꾸러진다

북

반면 비참한 전경이나 억울함의 호소, 탄식이 묻어나는 장면에는 진양장단과 계면조이 맞물려 애원 처절한 감정을 자아낸다. ‘정운장군의 전사’, ‘원균의 모함으로 투옥’, ‘모친의 부음’ 등의 장면들은 이순신의 애틋한 심정을 절절하게 표현해내고 있다. 특히 슬픈 감정이 고조되는 부분은 아들의 석방 소식에 급하게 상경하던 어머니가 도중에 사망했다는 소식을 듣고 대성통곡하는 장면(8장)으로 서러운 심정을 최상청 성음까지 끌어올려 절규하듯 호소하고 있다. 노량해전 도중 이순신의 전사 대목(10장)에서는 한치 앞을 예측할 수 없는 긴박한 전투를 자진모리로 진행시키되 계면조 특유의 거친 목구성으로 원통한 슬픔을 극렬하게 표출하고 있다.

악보 2. 음악적 비장미가 드러나는 대목

① 8장. 어머니의 부음에 통곡하는 이순신(진양조+계면조)

♩=60, 실음 보다 장2도 낮게 기보

소리

하하 - 하하 이게 웬말 이냐 - 어머니가 돌아가시다니 -

북

마당에 가거 꾸러져 가슴을 치고 발 구르며

② 10장. 이순신의 순국(늦은 자진모리+계면조)

♩ = 80, 실음 기보

소리
하늘 - 에 - 서 - 오 - 셧 - 다 가 하늘 나 - 나 라 로

북

반음정도 높게 노래

가 시 - 었 네 마 지. 막 - 피 한 방 울 도 남 김 없 이 가 시 었 네

전통판소리에는 텍스트의 특정한 부분에 관용적으로 사용되는 포물라(formula)²⁵³⁾가 자주 등장하는데 포물라는 ‘하나의 주어진 생각을 표현하기 위해 규칙적으로 채용되는 단어군’으로 작가는 하나의 구절에서부터 크게는 하나의 장면이나 대목이 될 수 있다.²⁵⁴⁾포물라는 판소리를 규정짓는 주요 기법으로 극적 상황을 전개할 때 사설 중간 중간에 정형화된 패턴을 반복하게 된다.

<충무공 이순신>에서는 전통판소리에서 익숙하게 사용되었던 다양한 포물라들이 사용되고 있다. 시공간적 배경을 지시하는 ‘그 때에’, ‘이 때에’, 인물의 행동을 묘사하거나 설명할 때 주로 사용하는 ‘거동보소’, ‘거동봐라’, 아니리에서 창으로 연결되는 대목에서는 ‘하시는다’, ‘가는데’, ‘있는데’ 등의 표현이 수시로 등장하고 있다.

전통 판소리의 특정 부분을 골라 보다 긴 형태의 포물라로 활용하는 경우도 있는데 특히 <충무공 이순신>은 내용과 주제의 측면에서 유사성이 높은 <적벽가>로부터 영감을 얻은 흔적이 빈번하게 보인다. 예를 들

253) A.B Lord의 formula론이라고도 불리는 구비공식구 이론(oral formulate theory)에서 기원한다. 이는 서사시의 많은 부분들이 이미 만들어져서 널리 사용되는 관습적 공식구를 활용해 텍스트를 완성한다고 한다는 내용이다(Albert B. Lord, *The Singer of Tales*(2nd ed.), MA: Harvard University Press, 2000.).

254) 판소리에서 포물라의 개념을 적용하여 설명하는 사례는 서대석과 김병국의 연구 등이 대표적이다(서대석, 「판소리와 敍事巫歌의 對比研究, 『한국문화연구원논총』 34, 이화여자대학교 한국문화연구원, 1979.; 김병국, 「구비서사시로서 본 판소리 사설의 구성방식」, 『한국학보』 8, 일지사, 1982.).

어 이순신이 과거 시험을 보는 장면에서 활을 쏘는 장면은 <적벽가>의 자룡 활쏘는 대목을, 이순신이 한산대첩과 부산포에서 상대 군사를 공격하여 사살하는 장면은 <적벽가>의 적벽대전 죽고타령을 참조하고 변형해 사용했다.²⁵⁵⁾

<충무공 이순신> 1장. 과거의 길: 비정이 비팔이 흥허복실하고 귀밑을
앗석 쭈통이 터지게 앉아 주먹을 짝 쥐고 쭈 앞날까 쭈 뒤날까 깎지
손 뗏뜨리니 번개같이 가는 살이 허공중천 푸르르 날아 들어가

<적벽가> 자룡 활쏘는 대목: 비정비팔 비저이팔하고 흥허복실하여,
(중략) 주먹이 터지게 쭈통을 짝 쥐고, (중략) 정기일발 깎지 손을 딱
떼니, 번개같이 빠른 살이 해상으로 피르르르

<충무공 이순신> 5장. 한산대첩: 불에 타고 물에 빠지고 살도 맞고 칼
도 맞고 차에 찢려 죽는 놈과 왜병들 다 죽네 앞아 죽고 서서 죽고

<충무공 이순신> 6장. 부산포 싸움: 앞아죽고 서서죽고 달려들다 죽고
총들고 죽고 칼 들고 활들고 허망하게 죽는 놈과 기막히고 숨막히고

<적벽가> 적벽대전 죽고타령: 오무락 꿈짝 달짝 못하고, 숨막히고 기
막히고, 살도 맞고, 창에도 찢려, 앞아 죽고 서서 죽고, 웃다 죽고, 울다
죽고

전통판소리의 활용은 사설에서만 나타나는 게 아니다. <충무공 이순신>은 전통판소리의 음악적 텍스춰를 빈번하게 차용하는데 이는 마치 전통판소리의 ‘더듬’의 원리를 광범위하게 확장한 것으로 인식된다. 더듬은 기존에 전승되어 온 선율을 자신의 목소리와 기량이 돋보이도록 최적화하는 것인데 여기서도 <적벽가>의 선율을 참조한 흔적이 보인다.²⁵⁶⁾

<충무공 이순신>과 <적벽가>의 선율과 장단이 유사하다고 판단되는

255) 적벽가 사설은 김일구의 음반 대본을 참조한다(『김일구 적벽가 CD』, 악당이 반, 2009.).

256) <적벽가>는 박동진이 주요 무형문화재로 지정받은 판소리 종목이기도 하다.

부분을 살펴보기로 한다. <적벽가>는 박동진과 동일한 바디로 박봉술제인 김일구 <적벽가>257)를 대상으로 하되 비교의 편의성을 위해 김일구의 선율은 박동진의 소리 음계와 동일한 조성으로 채보했다. 먼저 <충무공 이순신> 중 수군절도사 부임 후 전선과 수군을 살피는 대목과 <적벽가> 중 유비가 삼고초려 끝에 공명과 대면하려는 순간의 동정을 살피는 대목을 비교해 보자. 전반적으로 내드름에 해당하는 두 장단의 선율이 유사하고 본청 주변에서 주 선율이 형성되면서 상청 위주로 선율이 상승해 가는 음률의 진행 구조도 비슷하게 나타난다.

악보 3. <충무공 이순신>과 <적벽가>의 선율·장단 비교 (1)

① <충무공 이순신> 2장. 전선과 수군을 살피는 대목(중모리)

♩ = 60, 실음 보다 단3도 높게 기보

선창 안을 돌아 보시니 대 맹선이 두척이요.
추니 맹선이 여섯척이요

② <적벽가> 유비가 삼고초려 후 제갈량을 찾는 대목(중모리)

♩ = 60, 실음 보다 단3도 높게 기보

남양 읍 중 당도 허여 시문을 뚜다리니 도오자나오기날
선생님 계옵시나 동자여 짜오되

앞서 인용한 사례가 사설의 내용과 관련 없이 전통판소리의 선율과 장단을 부분적으로 차용했다면 상황의 유사성까지 참조해 전통판소리의 음악 어법을 활용하는 경우도 나타난다. 예컨대 <충무공 이순신>에서 이순신을 청중에게 처음 소개하는 부분과 <적벽가>에서 유비, 관우, 장

257) 『김일구 적벽가 CD』, 악당이반, 2009.

비라는 인물을 소개하는 대목에서 음악 어법의 유사함이 발견된다. 이들 장면은 소리가 시작되는 부분으로 화려하게 시김새를 구사하기 보다는 태평하고 담담한 음조로 진행되는 부분이다. 다만 우평조와 계면조의 변화 없이 본청만 상승과 하강을 몇 차례 반복함으로써 자칫 단조로울 수 있는 전개를 탈피하고 있다.

악보 4. <충무공 이순신>과 <적벽가>의 선율·장단 비교 (2)

① <충무공 이순신> 1장. 이순신 소개 대목(진양조)

♩. = 50, 실음 보다 단3도 높게 기보

때는 바로 이 조 중 여-비
이 조 대-왕을 사 년 에

② <적벽가> 유비·관우·장비 소개 대목(진양조)

♩. = 35, 실음 보다 단3도 높게 기보

탕다 - 오 허 니 유 허 - 니 주 느 니
신 장 은 팔척기 이 요

<충무공 이순신> 중 왜병들이 부산을 습격하는 대목과 <적벽가> 중 장판교 싸움에서 조조의 대군이 유비를 습격하는 대목도 상관성이 엇보인다. 두 장면 모두 판소리에서 드물게 사용하는 3박과 2박이 혼합된 엇모리장단을 타고 있는데 <충무공 이순신>이 도입 부분의 선율과 소리의 전반적인 구조를 <적벽가>로부터 차용한 것으로 보인다. <충무공 이순신>에서 같은 사실이 반복되는 두 번째 장단을 제외하면 한 옥타브 음의 차이만 있을 뿐 선율진행은 상당히 유사하다(악보 5에서 ① 첫째-셋

째-넷째 마디와 ② 첫째-둘째-셋째 마디). 또한 2개의 대목은 모두 중간에 하청에서 상청으로의 도약하여 진행되는 부분이 엇모리 특유한 혼합박자와 결합되어 급박한 분위기를 조성한다.

악보 5. <충무공 이순신>과 <적벽가>의 선율·장단 비교 (3)

① <충무공 이순신> 5장. 왜병 내습 대목(엇모리)

♩ = 210, 실음 보다 장6도 낮게 기보

임진사월 십삼일 날 임진사월 십삼일 날
일본의 풍신수길의 사모 십오만 대병으로

② <적벽가> 장판교 싸움 대목(엇모리)

♩ = 200, 실음 보다 장6도 낮게 기보

위진을 바라보니 조조의 수륙대병이
무르밀 듯이 쫓아온다

<적벽가> 이외에는 전통오가 중 <수궁가>의 음악적 양태를 차용한 부분이 발견된다. <충무공 이순신>에서 옥중에 갇힌 이순신 대목과 <수궁가>의 쥐덫에 걸린 토끼 대목으로 앞서 언급한 사례들처럼 두 장면 모두 주인공이 불편한 상황에 억류되어 자유롭지 못한 상태로 극적인 정황이 비슷하다. 차이점이라면 <수궁가>의 경우 제3자가 억류된 자(토끼)에게 설명하는 부분이고 <충무공 이순신>은 억류된 자(이순신)가 직접 자신의 심경을 표출하고 있다는 점이다. 내드름의 장단짜임이 거의 동일하고 첫 번째 장단의 선율 진행도 일정부분 유사한데 <충무공 이순신>은 상청위주로, <수궁가>는 중청위주로 짜여있는 것을 알 수 있다.

악보 6. <충무공 이순신>과 <수궁가>의 선율·장단 비교 (4)

① <충무공 이순신> 8장. 투옥 후 답답함을 호소하는 대목(자진모리)

♩ = 150, 실음 보다 장3도 높게 기보

소 장 의 말 씀 을 들 어 보 오 소 장 의 말 씀 을 들 어 보 오

첫 제 로 간 첩 요 시 라 가 하 는 말 을 믿 을 수 가 없 사 읊 고

② <수궁가> 쇠파리떼가 덧에 걸린 토끼에게 사람의 내력을 알려주는 대목(자진모리)²⁵⁸⁾

♩ = 120, 실음 보다 장3도 높게 기보

사 람 의 손 내 력 들 어 라 사 람 의 손 내 력 을 들 어 봐 라

사 람 의 손 이 라 하 는 건 앞 어 놓 면 하 날 이 요

음악적으로 <충무공 이순신>은 전통판소리의 양식과 특징을 계승하고 있다. 전통판소리의 이면 양식을 적극적으로 수용해 장단과 선율, 악조를 사설의 분위기에 부합하도록 운용하면서 전승 오가의 공식적 표현구와 음률적 전개 방식을 적극 차용했다. <충무공 이순신>은 창작판소리의 초기 발전 단계에 발표됐기 때문에 파격적 어법을 개발하기 보다는 기존의 음악 테두리에서 조심스레 변형과 실험을 모색했을 것으로 사료된다. 박동진의 창작방식은 사설을 먼저 읽고 분위기에 들어맞는 장단을 맞춰놓은 뒤 선율을 직조하는 방식²⁵⁹⁾인데 이 과정에서 전통판소리 고유의 음악어법을 광범위하게 참조한 것으로 판단된다.

258) <수궁가>의 해당 대목은 조통달 명창의 유튜브 공연 텍스트에서 채보했다.

259) 박동진은 창작판소리를 창작 과정을 다음과 같이 설명하고 있다. “사설을 읽어보고 여기는 아주 진양조로 점잖게 해야겠다, 여기는 서편으로 아주 슬프게 가야겠다, 여기는 동편으로 아주 용기있게 해야겠다, 그런 것을 나 혼자 정해가지고 했는데, 나중에 한학 잘하는 어떤 분한테 물어봤어요. 맞습니다. 모두 맞게 했습니다. 그러니까”(김기형(2001), 앞의 기사, 92면.).

1.2 대중적 반향보다 판소리 문화의 창달에 충실

명창의 사명감과 정책적 지향점이 부합

<충무공 이순신>의 텍스트를 분석한 결과 박동진은 충무공의 일대기를 존경의 시선으로 조망함으로써 관객에게 교훈과 계몽의식을 전달하고자 했다. 소리꾼은 인물의 내면으로 직접 들어가기 보다는 주로 외부에 멀찌감치 서서 묘사와 설명을 중심으로 이순신의 행적을 엄숙하게 되짚어 갔다. 이순신의 모습은 용맹한 장수, 총명한 전략가, 절개의 화신, 고매한 인격자 등 완벽한 인간상에 가까운 모습으로 형상화되어 청중들에게 민족 자긍심을 부여하기에 충분했다. 음악적으로는 파격적 창조성을 발휘하기보다 전통 어법을 고수하면서 창작의 표준적 원리를 만들어 냈다. 탁월한 성음과 기교를 중시하되 전통적 이면에 부합하도록 장단과 악조를 철저히 직조했고, 기존 다섯 바탕의 표현 양식과 내드름 선율을 활용하는 등 고전의 질서를 고스란히 계승했다.

박동진은 독특한 예술가적 정체성으로 판소리계에서 종종 별난 명창으로 인식된다. 그는 명창이면서 동시에 광대라는 자의식이 강한 소리꾼이었다. 엄청난 독공과 노력으로 명창의 반열에 올랐지만 항상 스스로를 성음이 뛰어나지 못한 소리꾼으로 인식²⁶⁰⁾했고, 본인은 오히려 청중을 웃게 만드는 아니리 구사에 능한 광대라고 스스로를 자평²⁶¹⁾했다. 실제 그의 공연을 보면 골계적인 재담과 즉흥적 사설 표현으로 소리판을 장악해 나가는 연출 솜씨가 탁월한 것을 알 수 있다.

다섯 바탕 모두를 각기 다른 스승으로부터 배운 까닭에 정통성이 중시되는 판소리계에서 그는 종종 뿌리 없는 예술가로 여겨졌다.²⁶²⁾유과 중심으로 형성된 판소리계에서는 한두 명의 유명한 스승의 이름을 내걸

260) 「得音(득음)의 그날은 언제오나」, 『동아일보』, 1993.10.31.

261) 송언, 「우리시대 최후의 판소리 광대 박동진」, 『초등우리교육』 81, 1996.

262) 그는 청양의 손병두로부터 사사받은 이래 <춘향가>는 서편제의 정정렬, <홍보가>는 서편제의 박지홍, <수궁가>는 동편제의 유성준, <심청가>는 중고제의 김창진, <적벽가>는 동편제의 조학진 등으로부터 배웠다(김기형, 「우리 시대의 진정한 소리꾼, 박동진의 소리의 세계」, 『월간 문화예술』 5월호, 2001.).

고 소리의 뿌리를 강조²⁶³⁾하는 경우가 많다는 점을 감안할 때 박동진은 전통적 관례에 부합하는 명창은 아니었다.

박동진은 명창이라는 도식화된 틀에 갇혀있지 않고 끊임없는 도전으로 자신의 예술세계를 확장해 나아갔다. 첫 번째 도전은 ‘완창판소리’였다. 지금은 완창판소리가 그의 최고 예술적 업적으로 평가받고 있지만 처음 선보일 당시에는 많은 난관이 따랐다. 대부분의 극장에서 완창은 무모한 도전이라 여겨 무대 대여조차 어려운 상황이었고 결국 극장식 무대 공연은 좌절됨에 따라 우여곡절 끝에 국악고등학교 강당에서 공연을 마치게 된다. 이후 완창판소리에 대한 인식이 조금씩 변화되었고 그때부터 다른 명창들도 뒤이어 완창 무대에 합류하면서 지금은 판소리의 대표적인 연행방식으로 자리 잡게 된 것이다.

또 하나의 새로운 도전은 ‘창작’이라는 영역이었다. 박동진은 전통판소리에 있어서도 과거의 판에 박힌 소리를 재현하기보다는 자신만의 소리를 덧붙여 창조하는 데 더 많은 의미를 부여했다. 그는 스승에게 배운 판소리조차 내용이 불충분하다고 생각되면 수정을 가했는데 춘향전이나 적벽가와 같은 전통판소리의 경우에도 맥락에 맞는다면 새로운 장면들을 직접 첨가해 불렀다고 한다.²⁶⁴⁾

박동진의 창작 역량이 본격적으로 발휘된 분야는 복원판소리와 창작판소리다. 그는 새로운 판소리에 꾸준히 문을 두드리며 판소리 영역을 대폭 확장시켰다. <변강쇠 타령>, <배비장 타령>, <숙영낭자전>, <장끼 타령>, <옹고집 타령> 등 사설만 남은 실전 판소리에 새로운 가락을 붙인 복원판소리들을 발표했고, 1969년 <예수전>, 1972년 <충무공 이순신> 등 창작판소리를 연달아 발표한다.

“새로운 소리에 관심을 갖게 된 것은 늘 똑같은 것 말고 뭔가 다른 소리를 해보고 싶었기 때문이에요. 그 전에 선생님들은 소리를 하다가, <춘향가>·<홍보가>·<심청가>·<수궁가>·<적벽가> 이외에 할게 없으면 <변강쇠타령>도 허고 그랬는데, 나도 그렇게 해보고 싶었습니다.”

263) 김기형(2001), 앞의 기사, 1면.

264) 이보형, 「판소리 명창 박동진」, 『판소리연구』 2, 판소리학회, 1991.

박동진이 왕성하게 활동하던 시기에는 이미 대중 예술로서 판소리의 인기가 급랭한 퇴조기였다. 그는 판소리가 대중들에게 고리타분한 유물로 인식되자 위기의식을 절감하고 판소리 쇠락의 원인을 다양한 관점에서 탐색했다. 내부적 원인으로는 외래문화가 범람하면서 판소리가 서양 음악과 어색하게 융합되었고 이로 인해 전통적 특질을 깨졌다는 점을 지적했다.

“요새 판소리를 양악 뽀나게 할려고 하지 않습니까? (중략) 신국악으로 판소리를 허는 것은 달갑지 않아요. 왜냐면 첫째는 우리 고유한 것을 다 없애 버리는 것처럼 생각되서 그렇고요. 둘째는 말하자면 감정이 안되기 때문에 그래요. 소리할 때 울고 웃는 것은 우리뿐인데, 양악 가지고 울고 웃고 합니까? 안되는 거예요.”²⁶⁵⁾

외부적으로는 사회 전반에 국악이 서양음악에 비해 열등한 예술로 인식되고 있음을 개탄했다. 박동진이 한창 활동을 이어가던 1960년~1970년대까지만 해도 국악 예술가들에 대한 사회적 인식은 형편없었다. 특히 판소리가 속한 민속악 예능인들은 정악과 아악 연주자들에 비해 광대라는 인식 속에 천대 받기 일쑤였다. 그는 다수의 인터뷰를 통해 전통음악이 열등한 예술이라는 세간의 편견에 대해 불만을 토로한다.

“우리의 전통음악에 대한 인식이 예전보다 많이 좋아진건 틀림없지만 아직도 국악하면 고개를 돌리며 천시하는 경향이 있는 게 사실입니다. 음악에도 사대주의가 침투해 있어요. 외국어로 하는 오페라 공연을 보면 무슨 내용인지도 모르고 환호하는 예가 많거든요.”²⁶⁶⁾

박동진은 원로 예술가로서 판소리에 생명력과 자극을 부여하고 더 나아가 민족문화의 부활을 도모하고자 했다. 그러나 다섯 바탕으로 대표되는 전통판소리에 이미 흥미를 잃은 관객들에게 신선한 자극이 되는 작품이 필요했다. 그는 기존에 접하지 못했던 참신한 창작판소리를 통해 판

265) 이보형(1991), 앞의 논문, 233~234면.

266) 「傳統에 애정 쏟아야 民族魂 살어나 판소리명창 朴東鎭翁」, 『매일경제』, 1990.10.22.

소리의 새로운 가능성을 보여주어 대중들에게 투철한 민족주의 정신을 고취하고자 했다. 이때 그는 민족 영웅인 이순신을 소재로 한 작품에서 창작의 실마리를 얻게 된다.

박동진이 이순신을 창작판소리의 소재로 삼았던 배경에는 박정희 정권이 의욕적으로 추진한 선양사업과의 연관이 깊다.²⁶⁷⁾ 박정희 정권은 민족주의를 경제적 발전을 위한 담론으로 적극 활용하면서 ‘충효사상’ 같은 한국적 전통 가치체계를 부각²⁶⁸⁾했는데 그는 취임 초기부터 군사정권의 지속과 확산을 강화하려는 의도로 충무공 현양사업을 적극 벌였다. 1966년 아산 현충사를 성역화하며 동시에 충무공 탄신일을 제정했고, 1968년에는 광화문에 당시 최대 규모의 동상을 세웠다. 1970년 충무공 탄생 425주년 기념사에서 박정희는 ‘충무공은 민족정신의 상징이며 역사행진의 도표’라고 칭송하며 ‘향후 충무공 정신을 이어받아 새역사 창조에 매진’²⁶⁹⁾할 것을 국민들에게 당부한다. 이 같은 정치적 분위기를 반영해 1960~70년대에는 이순신과 관련한 콘텐츠가 쏟아져 나왔다. 영화 <성웅 이순신>과 <난중일기> 등이 수차례 제작되었고, 국립극장 무용극 <이순신>, 서울중앙방송국(KA)의 사극 <성웅 이순신> 등의 작품이 속속 발표되었다.

문학계에서 정부의 충무공 선양사업을 적극적으로 지지한 인물로는 노산 이은상이 대표적이다. 1930년대 초부터 이순신 연구에 몰두하며 관련된 저서를 다수 집필²⁷⁰⁾한 그는 조선일보에 10개월간 <태양이 비치는 길로>를 연재했고 박동진의 창작판소리는 노산의 내용을 상당 부분 참조한 것이다.

<충무공 이순신>은 정부의 재정적 지원과 협조의 흔적을 찾기는 어

267) 여기서는 김기형(1998), 김기형(2001), 강윤정(2012) 등 선행 연구자들의 논의를 구체화시켜 <충무공 이순신>과 당시 정치적 배경과의 고리를 좀 더 면밀하게 추적해보고자 한다.

268) 박명림, 「근대화 프로젝트와 한국 민족주의」, 역사문제연구소 편, 『한국의 근대와 근대성 비판』, 역사비평사, 1996.

269) 「忠武公 탄생 四二五周 紀念祭」, 『동아일보』, 1970.4.28.

270) 이은상이 집필한 이순신 관련한 저술은 <이충무공일대기>, <이충무공전서>, <난중일기>, <성웅이순신> 등이 있다(「李殷相著 太陽이 비치는 길로 忠武公行跡 답사한一代記」, 『동아일보』, 1973.3.24.).

렵지만 이순신을 현양하는 정책 사업에 간접적인 영향을 받은 것으로 추정된다. 또한 작품이 발표되었던 1973년 당해 박동진이 문화재청으로부터 무형문화재로 지정되었고, 1976년 국립창극단장 보직을 맡아 예술가 경력을 확장했다는 점을 감안한다면 박동진은 정부로부터 긍정적으로 평가 받는 예술가였음을 확인할 수 있다. 특히 <충무공 이순신>은 당시 박동진이 정권과 우호적인 관계를 형성하는 데 일조했을 것이고 이러한 가설은 <충무공 이순신>에 대해 박정희가 직접 언급한 내용을 통해 유추할 수 있다.

“<이순신전>은 1973년도에 했는데, 그때가 4월28일이요. 충무공 탄신일 날. 그날은 박정희 대통령이 충무공 이순신 장군 탄신일이라서 충무공 묘소에 참배 갔다가 오시는 길에, 그때 라디오로 방송을 했거든요. (중략) 그래서 박대통령이, 그럼 가보자, 그래서 왔었지요, 와가지고 당신이 한 시간 동안 2층서 듣고 내려와서 나를 보고 찬양을 하고, 날 보고 참 훌륭한 양반이라고 했던 기억이 납니다.”²⁷¹⁾

<충무공 이순신>의 창작 동기를 현양사업 외의 또 다른 정책적 맥락과 연결해 보는 것도 흥미롭다.²⁷²⁾ 그가 민족중흥, 새역사 창조 등 국가에 대한 충성심을 내세우는 작품을 만들어 전통 예술에 대한 사회적 관심을 환기시키고 판소리와 관련한 정부 정책에 모종의 목소리를 내려했다는 해석이 가능하다. 평소 박동진은 전통예술과 관련한 정부 정책에 대해서 적극적으로 개선의 목소리를 냈는데 문화부처의 전통예술 부서 폐지 반대, 전수자에 대한 지원 촉구, 양악 위주의 음악교육 등에 많은 관심을 보였다. 특히 1960~70년대 음악교육이 서양음악 중심으로 이루어진다는 점에서 여러 차례 강력한 이의를 제기했다.

271) 김기형, 「원로예술인에게 듣는다-박동진의 소리세계」, 『월간문화예술』 5월호, 한국문화예술위원회, 2001.

272) 정치 현안에는 큰 관심이 없었던 평상시의 성향을 고려할 때 박동진이 작품을 통해 직접적으로 사적 혜택을 추구했을 가능성은 낮다. 예를 들어 박동진은 1988년 라디오를 통해 ‘시사 판소리’ 활동을 했으나 3달만에 그만두었는데 그는 현실의 정치세계에 관여하지 않으려 했다(「박동진 우리시대 부활하는 ‘조선의 소리」, 『한겨레』, 1993.01.27.).

“정부의 적극적인 지원도 필요해요. 전국 33개 대학에서 국악을 가르치고 있지만 민속악의 근본인 판소리를 가르치는 곳은 없습니다. 정부에서 좀더 많은 관심을 쏟(쏟)아야 합니다”²⁷³⁾

당시 정부는 소리꾼을 양성하는 방식이 학교 교육으로는 불가능하다고 판단했고 이로 인해 젊은 소리꾼들이 육성되기 힘든 상황이었다. 이에 박동진은 판소리가 도예식 학습에만 의존할 경우 단절 위기에 처할 것이라 경고하며 정부 차원의 판소리 교육을 전문화시킬 것을 제안해왔다.²⁷⁴⁾

요컨대 1960년대를 전후해 판소리를 비롯한 전통예술계 전반의 위기의식을 자각한 박동진 명창은 당시 국가와 정권의 상징화를 위해 정책적으로 추진 중이던 충무공 현양사업에서 영향을 받아 <충무공 이순신>을 창작하게 되었음을 짐작할 수 있다. 아울러 그는 이순신을 단순히 작품의 소재로 활용하는데 그치지 않고 새로운 판소리를 통해 사회적 관심을 집중시킨 후 판소리와 전통예술에 대한 정부의 지원을 유도하고자 노력했다.

소수 애호가 중심의 문화적 우월감 형성

전반적으로 가창 중심의 관행과 전통판소리의 양식을 대부분 수용한 <충무공 이순신>은 기존의 판소리 애호가들의 정제된 감상 취향에 호응했다. 작품의 소재와 내용은 다섯 바탕과는 상이하지만 이야기와 소리를 풀어가는 형식에 있어서는 기존 전통판소리와 크게 다르지 않았다. 따라서 이 작품은 예술성 높은 성음놀이를 즐기려는 관객들로부터 인기를 누렸다.

작품의 초연은 1973년 4월 국립극장에서 충무공의 탄생기념일에 맞춰 완창판소리로 발표되었는데 무려 9시간 30분 간 5명의 고수가 돌아가며 반주를 맡을 정도로 장시간에 걸쳐 진행되었다. 무엇보다 박동진이 연행

273) 『매일경제』(1990), 앞의 기사 참조.

274) 「轉機 찾는 國樂」, 『경향신문』, 1990.9.9.

당시 완창 양식을 고집했다는 점은 창작자로서 귀명창 관객을 위한 박동진의 진지한 태도가 드러나는 대목이다.

‘완창발표회’라는 형식은 주로 소리꾼이 자신의 출중한 소리 기량을 과시하면서 대중에게 실력을 선보인다는 의미로 대개 관객보다는 가창자 중심의 연행의 맥락으로 사용된다.²⁷⁵⁾ 그러나 김기형은 완창판소리는 소리꾼이 자신의 약점이 되는 소리 대목까지 숨김없이 드러내야 하므로 도막소리보다 오히려 더 관객 지향적²⁷⁶⁾이라고 설명했다. 실제 관객들에게 검증되지 않은 창작판소리의 연행 양식이 정립되지 않은 상황에서 박동진이 <예수전>뿐만 아니라 <충무공 이순신> 등 창작판소리에서 굳이 완창 형식을 고수한 이유는 진지한 청중들의 취향을 우선적으로 배려한 것으로 해석할 수 있다.



그림 18. 박동진의 완창발표회 관련 언론 기사²⁷⁷⁾

1960년대부터 1970년대까지 박동진이 차례로 발표한 완창판소리는 항

275) 최동현, 「판소리 완창의 탄생과 변화」, 『판소리연구』 38, 판소리학회, 2014, 352~353면.

276) 김기형(2001), 앞의 기사, 92면.

277) 「판소리 春香歌 발표회」, 『동아일보』, 1969.5.13.

상 많은 관객들로 성황을 이루었다.²⁷⁸⁾ 처음 완창판소리를 발표했을 당시 무대 섭외에 있어 난관에 부딪히기도 했지만 공연에 대한 호평이 이어진 이후부터 박동진은 국립극장과 국악원에서 연간 1회씩 정기적으로 발표회를 갖게 되었고, <충무공 이순신> 역시 국립극장에서 첫 무대를 펼치게 되었다. 그의 일련의 완창 공연들은 관객들로부터 뜨거운 찬사를 받았는데 박동진의 공연에 대한 긍정적인 평가는 다음과 같이 당시 언론에서 조명한 내용으로 미루어 짐작할 수 있다.

‘판소리란 그 어휘가 뜻하듯 한판의 소리를 처음부터 끝까지 혼자서 완창했을 때 비로소 판소리로서의 특징이 살아나는 데 비해 지금까지 단편적으로 불러왔던 소위 판소리대회 등은 판소리 용어로 말하자면 ‘토막소리’에 불과한 셈인데, 이런 의미에서 박동진씨의 해마다의 연창회는 매년 성황을 이루었고 국악계에 큰 의미를 던져주어왔다.”²⁷⁹⁾

박동진은 극장뿐 아니라 미디어를 통해 판소리를 보급하려는 노력을 아끼지 않았다. 이는 평소 TV나 라디오 등 대중 매체가 전통을 외면함에 따라 판소리가 국경일 행사에나 흘러나오는 예술로 고착되었다고 판단했기 때문이다. 일반 대중들에게 박동진은 “우리것이 소중한 것이여”, “제비 몰러 나간다” 등의 광고 문구로도 익숙한데 생전에 그가 라디오와 TV 프로그램, 광고 등에 적극적으로 나선 이유도 사회적 파급력이 높은 미디어의 힘을 빌어 조금이나마 대중에게 판소리의 우수성을 알리기 위해서였다.

“문제는 TV나 레디오 등 매체에서 국악을 너무 모르고 있기 때문입니다. 무슨 특별한 날에만 하는 것쯤으로 생각합니다. 우리 것이 오히려 이상하게 여겨지는 것입니다.”²⁸⁰⁾

관객들은 라디오 프로그램을 통해 박동진의 <충무공 이순신>을 먼저

278) 「文化界 '71決算과 宿題 (11) 音樂」, 『동아일보』, 1971.12.22.

279) 『동아일보』, 1969.5.13.

280) 『매일경제』 (1990), 앞의 기사.

청취할 수 있었다. 공연에 앞서 1972년 12월부터 TBC 라디오 프로그램인 <여명의 가락>을 통해 약 1개월간 특집 방송의 형태로 먼저 전파를 탔기 때문이다. TBC의 <여명의 가락>은 명창들의 다섯 바탕뿐 아니라 창작판소리 보급에도 관심을 가져 다양한 작품을 시리즈로 제작해서 대중들에게 공개했다.²⁸¹⁾ 관객들은 공연장에 가지 않고 매일 30분간 라디오 방송으로 청취했는데 이는 9시간이나 해당되는 판소리 공연을 한자리에서 청취하기 어렵다는 점을 감안할 때 청취자들의 감상 편의성을 높이는 요인이 되었다.



그림 19. 박동진의 TBC 라디오 녹화 장면²⁸²⁾

당시 시대적 상황을 고려할 때 관객들은 <충무공 이순신>을 통해 단순히 감상적 차원의 향유를 뛰어넘어 민족 영웅에 대한 일체감과 자긍심을 느꼈을 것으로 판단된다. 박동진은 창작판소리가 새로움을 추구하되 그 내면의 사상은 지극히 한국의 민족성을 대표해야 한다고 생각했다. 그는 전통 오가의 내용과 주제가 한국 고유의 전통을 대변하지 않으며 작품 전반에 중국의 사대사상에 젖어있다고 지적했다. 따라서 창작판소리의 주인공은 한국의 민족 문화를 상징하는 표상이 되기를 원했는데 이순신은 한국인이자 누구나 존경하는 인물로 민족문화의 우수성을 알리

281) 여명의 가락에서는 김소희의 <홍보가>와 정권진의 <심청가> 등 다섯 바탕을 비롯해 박동진의 <충무공 이순신>과 <기비장 타령> 등을 연속적으로 방영했다(「박동진씨 신작판소리 이순신장군 방송」, 『중앙일보』, 1972.12.18.).

282) 송언·김세현, 『우리 소리는 좋은 것이여-큰 소리꾼 박동진』, 우리교육, 2007.

기 위해 더할 나위 없이 완벽한 소재로 판단했다.

“지금까지의 판소리는 대개 중국에 대한 사대사상에 젖어있거나 황당 무계한 내용이었어요. 그래서 우리민족의 영웅을 주제로 순수한 우리 말로 불러 어린애도 알아들을 수 있는 판소리를 만들고 싶었습니다.”²⁸³⁾

<충무공 이순신>에서 이순신은 청중에게 민족적 자긍심을 높이고 민족의 위대성을 설파하기 위해 완전무결한 영웅으로 찬양되었고, 고매한 품성을 지닌 인격체로 우상화되고 있다. 항일 의식과 불의에 대항하는 민족 영웅에 대해 관객들이 일체감을 얻을 수 있도록 이순신은 시종일관 신중하고 숭고한 영웅이길 바랐던 것이다.

작품이 전반적으로 숭고한 분위기와 비장미를 추구하고 익살스러운 골계미를 제거한 이유 역시 이러한 맥락에서 추측할 수 있다. 박동진은 주류 명창 중 그 누구보다 파격적 입담이 강한 예술가였지만 민족 영웅을 그리는 것에 있어서는 신중을 기했다.²⁸⁴⁾ 만약 그가 본인의 장기인 해학적 속성을 중시했다면 부하들을 진두지휘할 때 재기발랄한 재담을 구사하고 왜적을 무찌르는 장면에서 결죽한 육담이 난무했을 지도 모른다. 그러나 웃음과 해학이 강조될 경우 자칫 고상한 식자층이나 판소리에 문외한 청중들로부터 수준 낮은 예술로 비판을 받을 수 있다고 생각했기에 골계적 요소를 의도적으로 제거했을 것으로 사료된다.

<충무공 이순신>은 판소리를 진지하게 즐기는 애호가들에게 주로 향유되었지만 박동진은 귀명창 관객뿐 아니라 일반 대중들을 흡수하고자 했다. 그리고 이들이 이질감 없이 판소리에 편하게 접근하도록 많은 노력을 기울였다. 이를테면 판소리 사설에 어려운 한문 어구나 한자성어를 거의 없애는 대신 이해하기 쉬운 한글로 직조함으로써 누구나 쉽게 감상할 수 있도록 했다. 또한 박진감 넘치는 전투 장면 위주로 사설을 배치

283) 「聖雄의 一代記 노래에 답아」, 『경향신문』, 1972.12.16.

284) 그는 <충무공 이순신> 발표 전에 신작 복원판소리인 변강쇠를 완창 발표했고 이 작품은 외설적 소재로 인해 일부에서 작품성에 관한 지적도 제기되었다 (「唱劇界의 고무적 收穫 朴東鎭씨 卞강쇠타령 試唱을 듣고」, 『동아일보』, 1970.8.25.).

하고, 이를 빠르고 경쾌한 자진모리 장단과 조합해 판소리 초심 감상자들이 관극 도중에 느낄 수 있는 지루함을 없애려 했다.

그러나 관객 입장에서 <충무공 이순신>은 지나치게 교훈적이라는 점을 부인하기 어렵다. 역사적 인물을 진지하게 묘사해 민족적 자긍심을 간접 경험할 수 있지만 주인공을 지나치게 신비화하고 우상화함으로써 판놀음적인 유희성은 희석되었기 때문이다. 이는 비단 <충무공 이순신>의 경우에만 해당되는 것이 아니라 비분강개조로 열사 위인들을 그린 대부분의 창작판소리 작품들이 갖는 한계라고 할 수 있다.

근래 들어 공연장이나 미디어 등을 통해 <충무공 이순신>을 접하기 힘들고 반복적인 향유가 일어나지 않는 이유도 지나친 엄숙주의로부터 기인한다고 할 수 있다. 연희성이나 골계적 재미가 배제된 채 민족 영웅을 일관적으로 찬미하는 작품이 현대 관객들의 취향에 부합하지 않기 때문이다. 뿐만 아니라 완창판소리 형식을 지향한다 하더라도 현재 9시간 가량에 해당하는 공연은 소리꾼에게 무리가 따를 뿐만 아니라 관객들에게도 감상의 부담으로 작용할 소지가 있다.²⁸⁵⁾

<충무공 이순신>은 1970년대 사회적 분위기를 충실하게 반영하여 한국적 영웅서사시를 새로운 판소리로 구현하는데 성공했고 작품은 진지하게 판소리를 즐기는 관객층을 중심으로 애호되었다. 그러나 판소리 문화 창달을 목적으로 한 사회적 관심과 공감과는 별개로 시종일관 진지한 접근과 계몽주의로 인해 일반 대중들을 대상으로 적극적인 감상층을 확보하는 데에는 한계가 노정되었다.

285) 최근의 국립극장 등에서의 완창판소리는 5시가 이상 연행을 갖는 경우가 드물고 2~3시간 가량 축약된 형태로 연주되는 게 대부분이다.

2. 임진택 <똥바다>(1985), <오월 광주>(1990년):

시대모순의 증언과 사회변혁 열망의 공유

1985년 발표된 임진택(1950~)의 <똥바다>는 시인 김지하가 옥중에서 쓴 당시 <분씨물어(糞氏物語)>²⁸⁶⁾를 사설로 각색해 새로운 가락을 붙여 만든 창작판소리다.²⁸⁷⁾ 김지하는 1970년 <오적>을 필두로 1971년 <앵적가>, 1972년 <비어>, 1973년 <분씨물어>와 <오행> 등의 담시를 차례로 발표했고, 임진택은 이 중 <앵적가>를 제외한 나머지 담시를 모두 창작판소리로 발표하였다. 간결한 형식을 지향하는 담시의 특성상 임진택 창작판소리는 단형판소리의 형식을 따르며 <똥바다>의 연행 시간 역시 약 1시간으로 짧은 편이다.²⁸⁸⁾ <똥바다>는 1970년대 한일관계에 대한 날카로운 비판과 역사의식을 담아 각계의 호평을 받았고 대중적으로도 그의 창작판소리 중 가장 큰 호응을 얻은 작품으로 현재까지도 임진택의 최고 대표작으로 손꼽힌다.

<똥바다>는 충무공에 의해 쫓겨난 일본인의 후예 삼촌대(三寸待)가 조상의 복수를 다짐하면서 친선방한단으로 내한하고, 친일과 세력들이 자신에게 아침을 하자 기고만장하지만 결국 자신이 분출한 배변(排便) 속에 빠져 죽음을 맞는다는 내용이다. 임진택의 음반(1994년 발매)을 기준으로 할 때 <똥바다>의 서사단락은 4개 장, 12개 대목²⁸⁹⁾으로 구성되어 있다. 각 장은 구체적으로 1장 삼촌대와 그의 집안 내력의 소개, 2장 똥 금지행위에 대한 정부의 시책(금분법 금분령)과 삼촌대의 배변 훈련, 3장 삼촌대의 방한과 기생관광, 4장 이순신의 동상 위에서 똥을 싼 다음 죽음을 맞는 삼촌대 등의 장면으로 짜여있다.

286) 김지하는 당시 사형선고를 받고 복역 도중 <분씨물어(糞氏物語)>를 썼고, 이 작품은 나중에 제목이 <똥바다>로 변경되었다.

287) 임진택은 <똥바다> 활동 당시 스스로 작명한 임한목이라는 또 다른 광대 이름을 내세웠다(「김지하담시 판소리로 듣는맛」, 『동아일보』, 1985.3.2.).

288) <똥바다>의 연행시간은 임진택의 또 다른 창작판소리인 <오적>(약 44분)과 <소리내력>(약 23분)에 비해서는 긴 편이다.

289) 임진택의 <똥바다> 음반은 12개 대목으로 트랙이 나뉘어져 있는데 필자가 내용에 따라 12개 대목을 다시 4개 단락으로 묶어 구성한다.

표 8. <똥바다>의 사설과 장단 정리

구분	장단 및 아니리	등장인물	주요 내용
1장. 삼촌대와 그의 집안 내력	중모리	해설자	단가: 자업자득가
	아니리	삼촌대	삼촌대(三寸待) 생김새 대목
	자진모리	삼촌대	
	아니리	삼촌대 어미	삼촌대 집안 내력 대목
	중중모리	삼촌대와 가족들	
	아니리	삼촌대와 가족들	
2장. 금분법 금분령의 시책과 삼촌대의 배변 훈련	아니리	해설자	금분법 금분령 (禁糞法 禁糞令) 실시 대목
	단중모리		
	자진모리	삼촌대와 어미	
	아니리		
	아니리	삼촌대	똥을 참느라고 지랄발광하는 대목
	엇모리		
3장. 삼촌대의 방한과 기생관광	아니리	삼촌대	삼촌대 방한(訪韓) 대목
	노(能)		
	군가쫄		
	아니리		
	아니리	삼촌대, 금오야·권오야·무오야	요정행(料亭行) 대목
	자진모리		
	휘모리		
	아니리		
	아니리	삼촌대, 기녀	요정의 안방행 대목
	세마치	삼촌대	
	중모리	삼촌대	
	자진모리	삼촌대	
	아니리	삼촌대, 기녀, 금오야·권오야·무오야	주접떠는 대목
	중중모리		
	아니리	삼촌대	난장판 접대를 받는 삼촌대
	엇모리	삼촌대	
	빠른 엇모리	삼촌대	
	아니리	삼촌대	이순신 동상 위에 똥을 싸는 대목
	자진모리	삼촌대	

4장. 이순신의 동상 위에서 똥을 썬 다음 죽음을 맞는 삼촌대	창조	삼촌대	
	진양조	삼촌대	
	창조	삼촌대	
	아니리	삼촌대, 조선인들, 참새	똥을 싸다 죽음을 맞이하는 삼촌대
	휘모리	삼촌대	
	아니리	해설자	
	엇중모리	해설자	

<오월 광주>는 1990년 임진택이 5·18 광주민주화운동²⁹⁰⁾ 10주년을 기념해 만든 창작판소리다. 사설은 황석영의 저서 <죽음을 넘어 시대의 어둠을 넘어>와 홍희담의 <광주 민주항쟁 비망록>을 참고해 약 6개월의 준비 기간을 거쳐 창작되었다.²⁹¹⁾ 그의 전작들이 주로 30분~1시간 이내의 단형 판소리였던 데 반해 <오월 광주>는 약 90분 정도의 길이로 장형 판소리의 형식을 보인다.

<오월 광주>은 사회 현실의 모순으로 인해 민중의 아픔이 비롯된다는 점에서 그의 판소리 전작들인 <소리내력>, <똥바다>, <오적> 등과 연장선상에 있다. 그러나 이전의 작품들이 허구의 인물과 상황을 통해 한국사회의 현실을 풍자했다면 <오월 광주>는 실제 사건과 실존 인물들을 통해 실화 이상의 의미를 부여했다는 점에 차이가 있다. 특히 극에 등장하는 윤상원은 도청을 사수하다 항쟁 마지막 날 안타깝게 생을 마친 임진택의 벗으로 작품이 만들어진 배경에는 시대적 비극과 개인사적인 아픔이 중첩되어 있다.

작품은 5·18 민주화운동이 촉발되어 시민들이 참극을 맞는 과정으로 열흘 동안의 장엄한 사건을 다루고 있다. 1994년 임진택이 발표한 음반을 참조하면 <오월 광주>는 총 4개의 장으로 구성²⁹²⁾되어 있고, 1장 계

290) 5·18은 광주사태, 광주민주항쟁, 광주민주화운동 등 다양하게 표기된다. 1988년 10월 국회 5·18광주민주화운동특별위원회 청문회 개최를 앞두고 여야는 공식 명칭으로서 ‘광주민주화운동’으로 표기하는 내용을 합의했다.

291) 유영대, 앞의 논문(2004), 194면.

292) 본고에서 활용한 작품의 1차 자료는 다음과 같다. 「임진택 <오월 광주> 대본」, 판소리학회 편집부, 『판소리연구』 제39권, 판소리학회, 2015.; 『임진택 오월 광주 CD』, 로엔, 1994.

업포고의 확대와 공수부대의 만행, 2장 광주시민의 시위합세와 도청 탈환, 3장 투쟁파와 투항파의 대립, 4장 도청을 사수하던 항쟁지도부의 장렬한 죽음으로 이루어져 있다.

표 9. <오월 광주> 사설과 장단 정리

구분	장단/아니리	등장인물	주요 내용
1장. 계엄포고의 확대와 공수부대의 만행 (학생)	1. 아니리	해설	1980년 안개정국 속에서 개헌설을 유포하는 과도정부
	2. 세마치	학생들	
	3. 아니리	해설	도청 앞에 집결하는 학생들
	4. 자진모리	학생들	
	5. 아니리	전두환, 강경 소장파	전국으로 확대 선포된 비상계엄
	6. 중중모리	전두환, 강경 소장파	
	7. 아니리	도청자 해설	계엄군과의 첫 번째 충돌: 재야 정치인들에 대한 체포와 공수부대의 만행, 시민들의 방성통곡
	8. 평중모리	공수부대, 학생들	
	9. 자진모리	공수부대, 학생들	
	10. 중중모리	시민들	공수부대의 날뛰는 장면 (작전명 ‘화려한 휴가’)에 비통해하는 시민들
	11. 아니리	시민들	
	12. 엇모리	공수부대, 시민들	
	13. 중모리	시민	
2장. 광주시민의 시위합세와 도청 탈환	14. 아니리	택시기사 등 시민들	택시기사들의 차량행렬
	15. 중중모리	학생들	
	16. 아니리	시민들, 전옥주	1차 금남로 전투: 트럭으로의 돌진하는 시위대
	17. 자진모리	학생들, 계엄군	
	18. 아니리	해설	고립된 상황에서 시위대를 돕는 주민들
	19. 평중모리	시민들, 학생들	
	20. 아니리	병원 직원, 술집 여자들	시민들이 도청 집결 후 계엄군에 대한 대응하자 도망치는 계엄군
	21. 자진모리	시민들, 계엄군	
	22. 엇모리	시민들, 계엄군	
	23. 빠른 엇모리	시민들, 계엄군	
3장. 투쟁파와 투항파의 대립	24. 아니리	시민들	증파된 계엄군들이 시민들을 사방에서 봉쇄
	25. 세마치	계엄군	
	26. 아니리	시민들	시가지를 누비는 시민들과 시신들의 확인하고 통곡하는 아낙네
	27. 진양조	시민들	
	28. 중중모리	아낙네	

	29. 아니리	해설(엇중모리)	TV·라디오의 허위 방송과 윤상원의 문화선전대 활동
	30. 자진모리	윤상원	
	31. 아니리	해설	이틀째를 맞이한 해방광주 시민들의 집결
	32. 평중모리	시민들	
	33. 아니리	윤상원, 박효선	집결한 시민들이 도청 앞으로 행진
	34. 단중모리	윤상원, 박효선	
	35. 아니리	한 시민	빗속에서 열린 궐기대회와 학생수습대책위 내의 갈등
	36. 세마치	수습대책위원회, 시민들	
	37. 아니리	학생수습대책위 학생들	
	38. 아니리	짧은 해설	상황 실장인 박남선의 분노
	39. 단중모리	박남선	
	40. 아니리	박남선, 민주 의사들	사태수습을 논의
	41. 중모리	교수, 청년들	
	42. 아니리	시민군 대표	수습위의 해체와 새로운 항쟁지도부 결성
	43. 자진모리	청년들	
	44. 아니리	최규하	최규하 대통령의 특별담화
	45. 엇중모리	최규하	
4장. 수습위의 해체와 도청을 사수하던 항쟁 지도부의 장렬한 죽음	46. 아니리	해설	해방광주 닷새째 비상이 걸리는 상황
	47. 휘모리	계엄군, 시민군	
	48. 아니리	계엄군 장교, 박남선	
	49. 중중모리	민중항쟁지도부	민중항쟁지도부 업무집행
	50. 아니리	항쟁지도부	당국의 최후통첩 예고에 광장 시민들의 비통함
	51. 진양조	시민들	
	52. 아니리	윤상원, 군중들	끝까지 남은 빈민 노동자들에서 회상에 잠긴 윤상원의 비장한 결심, 가두선전하는 여학생
	53. 중모리	윤상원	
	54. 아니리	해설	
	55. 진양조	윤상원	
	56. 아니리	윤상원, 여학생	새벽, 시내 진입해 시민들에 경고하는 계엄군
	57. 아니리	여학생	
	58. 자진모리	계엄군	계엄군의 시민군 난사
	59. 아니리	계엄군	
	60. 엇모리	계엄군, 시민들	오월을 녀을 기리려는 의지 투쟁을 위한 함성
	61. 시 낭송	오월의 녀	
	62. 노래	뜨거운 맹세와 함성	

2.1. 주제의식 전달을 위한 전통적 문법과 양식 탈피

① <똥바다> (1985년)

신랄한 독설과 재담으로 친일(親日) 세태 풍자

해방 이후 단절되었던 한국과 일본 간의 국교가 1965년 한일기본조약 체결²⁹³⁾ 등을 계기로 재개되면서 사회적으로는 반일 감정이 거세게 확산되었다. 1970년대 이후 줄곧 민중연회에 관심을 가져온 임진택은 “시대 상황을 통렬하게 풍자한 내용을 정태적인 시의 형태보다는 판소리로 신명나게 놀아보는 게 보다 효과적으로 대중과 접할 수 있다”는 구상 아래 창작판소리 <똥바다>를 탄생시켰다.²⁹⁴⁾ 주지하다시피 <똥바다>의 사설은 당시 유신 체제에 냉소적 비판을 가해온 김지하의 작품을 바탕으로 한다. 따라서 본 절에서 다루는 문학 텍스트는 주로 그의 담시에 관한 내용을 중심으로 살피고자 한다.²⁹⁵⁾

김재홍에 따르면 ‘담시’는 서구의 발라드(ballad)에서 유래하지만 김지하의 담시는 민담의 ‘譚’자를 빌어 온 것으로 구비 서사를 운문체로 기록한 것으로 볼 수 있다.²⁹⁶⁾ 또한 그는 담시에 대해 일종의 이야기가 중심인 역사적 연관성이 높은 서사시로 규정하며 당대 현실을 은유하는 사회적 기능을 지니고 있다고 설명한다.²⁹⁷⁾ 김지하는 자신의 담시에 대해 한국의 민족적 정신이 결집된 예술 장르로 집약하면서 특히 판소리의 전통을 승계하고 있음을 피력했다. 실제 민중의 정서와 역사적 감수성을 담

293) 한일기본조약은 한일 간 기본관계에 관한 조약과 이에 따른 4개 협정으로 한국의 경제발전과 근대화에 기여했으나 무역불균형과 산업기술협력 문제, 재일한국인 등의 미해결 현안이 남아있다(「한일기본조약」, 『한국민족문화대백과』.).

294) 「판소리 <똥바다> 일반인에 공연」, 『중앙일보』, 1987.10.30.

295) 이정원에 따르면 <똥바다>의 사설은 김지하의 원작을 판소리로 각색하는 과정에서 별다른 수정을 가하지 않았다. 따라서 사설의 특징은 김지하의 담시에 관한 내용이 주를 이룬다(이정원(2017), 앞의 논문 참조.).

296) 김재홍, 「김지하 특집: 「황토」에서 「별밭…」까지 작품론 I: 반역의 정신과 인간해방의 사상」, 『작가세계』 가을호, 1989, 100면.

297) 김재홍, 「한국근대서사시의 역사적 대응력」, 『문예중앙』 가을호, 1985.

지하면서 역동성 넘치는 율문으로 전개되는 담시 <똥바다>는 판소리 사설로 규정하고 해석해도 이질감이 느껴지지 않는다.

“문학이론상 크게 등장하지 않은 것뿐이지 그전부터 있었습니다. 국문학사에 根源說話 같은 것이 있지 않습니까. 興甫歌의 박타령이나 水宮歌같은 것도 담시라고 불러야 마땅합니다. 또 경상도지방에서 많이 내려오는 서사민요도 그렇게 보아야할 것입니다. 그것들은 대개 四音步가 기조가 된 여덟자배기에서 열자배기쯤인데 행으로 따지면 1백50행에서 2백행이 정형 아닙니까. 더러는 內房歌辭로 나오기도 하나 이것은 譚詩로 보아야합니다. 이야기구조니까요”²⁹⁸⁾

<똥바다>의 서사단락은 총 4개로 구분된다. 작품은 삼촌대(三寸待)라는 주인공 인물이 일본(1장과 2장)에서 한국(3장)으로 이동하고, 다시 배정자의 집(3장)에서 이순신 동상(4장)으로 이동하는 공간적 전개를 따르되 극은 주로 삼촌대가 내한한 뒤 죽음을 맞는 과정(3~4장)에 많은 비중을 할애한다. 다만 여기에 서술자(소리꾼)가 사건을 바라보며 겪는 정서적 태도 변화는 <똥바다>의 서사를 보다 심층적으로 이해하는 실마리가 된다. 서사가 진행되는 동안 서술자는 ‘조롱과 풍자’로 시작해 ‘성찰과 비판’을 거쳐 ‘비탄과 회구’의 심적 변화를 겪게 된다.

1장 삼촌대와 그의 집안 내력	2장 똥 금지의 시책과 혼련	3장 삼촌대의 방한과 기생관광	4장 이순신 동상 위에서 똥을 똥 후 죽음을 맞는 삼촌대
단가: 자업자득가	금분법 금분령 (禁糞法 禁糞令) 실시대목	삼촌대 방한(訪 韓) 대목	이순신 동상 위에서 똥을 내짜지르는 대목
삼촌대 생김새 대목		요정행(料亭行) 대목	
삼촌대 집안 내력 대목		요정의 안방행 대목	
	똥을 참느라고 지랄발광하는 대목	주절 떠는 대목	
	난장판 대목		
조롱과 풍자		성찰과 비판 서술자의 심경 변화	비탄과 회구

그림 20. <똥바다>의 장면 구성과 서술자의 감정 변화 양상

298) 「김지하담시 판소리로 듣는 맛」, 『동아일보』, 1985.3.2.

1장과 2장에서는 한국에 침탈할 기회만을 호시탐탐 노리고 있는 일본의 신군국주의적 작태를 조롱하고 풍자하는 대목이 주를 이룬다. 주인공이자 일본인의 후예를 상징하는 삼촌대와 그의 집안 내력을 소개하면서 이들을 흠측하고 우스꽝스러운 외모에 비열하고 음흉한 야욕을 드러내는 인물로 묘사한다.

[1장. 삼촌대 소개 대목] 원숭이 쌍통에다 뱀새눈 쥐털수염 독하게 거사리고 들창코, 뺨어 주둥이, 쪽박 귀, 벼룩이 이마뺨 제 키보다 더 높은 나막신을 신고 따각 따각 따각 따각 따각, 따각거리고 다닐 제

[1장. 삼촌대 어머니 소개 대목] 이 삼촌대란 놈 에미가 있는데, 양갈지고 표독스럽기 짝이 없는데다, 왕년에 소련놈 미국놈 망태만한 양물들이 호호탕탕! 옥문에서 향문까지 내리 전진후퇴로 꿰뚫어버려 사시장철 앞으로 똥 싸고 오줌 싸고

3장에서는 한반도에 똥을 싸지르기 위해 친선방한단의 명목으로 입국한 삼촌대가 한국지도층의 환대를 받으며 기생관광을 즐기는 대목이다. 이때 한국 경제·외교·안보 분야를 대표하는 고위관료층으로 금오야·권오야·무오야가 등장해 삼촌대를 접대하는데 이들은 굴욕에 가까운 아침을 떠난다. 여기서는 단순히 웃음을 자아내는 풍자를 넘어 한국이 스스로 주도하는 친일 행태에 대한 뼈아픈 자성과 비판의 목소리를 내는 대목으로 볼 수 있다. 앞서 1~2장이 표면적 비판 대상으로 일본을 지목한 것이라면 3장에서는 실질적 비판 대상인 한국 내부의 권력층과 사회 지도층에 대해 강하게 질타한다.

[3장. 금오야·권오야·무오야의 아침 대목] 금오야란 놈 노래한다 투자 투자투자투자 일본은 어머니 한국은 아들 어머니가 젖 주듯이 투자 좀 해주쇼 (중략) 권오야란 놈 춤을 춘다 협력 협력 협력협력 일본은 오야붕 한국은 꼬붕 오야붕이 뒷배 선 듯 협력 좀 해주쇼. (중략) 무오야란 놈 춤을 춘다 안보안보안보 안보안보 일본은 상전 한국은 부하

마지막 4장에서는 일본의 침략과 만행으로 인해 한국이 똥바다에 침

물하는 참상을 맞게 되고, 작가는 비통한 감정을 감추지 못한다. 그러나 이내 학생과 노동자 등 시민 계층의 주체적 협력을 통해 똥을 제거하기 시작하고 이를 보고 당황한 삼촌대가 새똥을 밟고 급작스럽게 죽게 된다. 이는 민중들의 정서와 바람을 반영해 통쾌한 카타르시스와 희열을 느끼는 장면이다.

[4장. 똥바다가 된 한국의 참상에 슬퍼하는 대목] 피묻은 입술들이 뭐라고 소리치네 고름이 유령들이, 손톱 발톱 머리칼들이 하늘 가득 너울 너울 춤추로 노래 불러 (중략) 사랑하는 조국이어 사랑하는 조국이어

[4장. 삼촌대의 죽음 대목] 삼촌대 떨어진다 떨어진다 새똥밟고 떨어진다 이순신 동상 꼭대기로부터 찌이이익- 똥바다를 향하여 거꾸로 떨어진다. 좇도마데---- 아이고 삼촌대도 이제 끝장이로구나 아이고 내 새끼도 나처럼 똥을 참다 돼지것구나 좇 좇 좇도마떼

<똥바다>는 전체적으로 이야기 전달자인 소리꾼의 역할이 강하게 확대되어 있다.²⁹⁹⁾ 소리꾼은 판소리 전반의 내용을 관객에게 알리는 데 그치지 않고 주관적인 논평을 더하면서 등장인물의 행동과 심리 묘사를 주도한다. 특히 판소리의 서두를 알리는 단가 부분과 종결 장면에서 소리꾼이 등장해 작품의 내용과 주제를 함축하여 설명하는 것은 <똥바다>에서 서술자가 지닌 전지적 역할을 보여주는 대목이다.

[1장. 도입 부분] 예부터 이르기를, 칼 가진 놈 칼로 망하고 돈 가진 놈 돈으로 망해 삼라 만상 인간 백사가 모두 다 자업자득

[4장. 종결 부분] 옛이야기를 들으면 이렇게 망한 자 부지기수, 어찌 분 3촌대 한놈 뿐일까마는, 저죽을 줄 뻔히 알면서도 똥에 미쳐 똥을 모으고 똥을 기르는자 요사이도 끊임없이 모를 일이다

299) 김중철은 <똥바다>를 포함해 <오적>, <앵적가>, <소리내력> 등의 작품 모두 서술자의 역할이 강조되었다고 설명한다(김중철, 「김지하 판소리 사설의 형식과 문체」, 『판소리학회 제26차 학술대회 발제문』, 2009, 11~12면.).

전체 사설을 대상으로 담화분석³⁰⁰⁾한 결과, <똥바다>는 인물의 대화 보다는 사건과 대상에 대한 설명 혹은 묘사가 압도적으로 많은 비중을 차지한다. 이는 관중에 대한 소리꾼의 계도(啓導)적 특성이 높다는 점을 시사하는데 소리꾼은 등장인물의 내부에 침투하지 않고 일정한 거리두기를 통해 비판의 대상(일본과 일본인, 한국 내의 친일파)과 동조의 대상(민중)이 명확하게 분리되었음을 상정한다. 이후 소리꾼은 심적 부담감 없이 비판의 대상에 대해 날선 폭로와 직언을 가하고 민중들은 소리꾼의 입장에 서서 심적 이해와 공감을 획득할 수 있다.

사설 곳곳에는 비속어와 은어 등 적나라한 표현이 거침없이 쏟아진다. 이원현은 이처럼 김지하 담사에서 자주 등장하는 상스럽고 외설적인 표현에 대해 바흐친이 주창한 ‘장터의 언어(Sprache des Marktplatzes)’라는 개념으로 접근한다.³⁰¹⁾ 그에 따르면 장터의 언어란 지배 계급의 공식적 언어와 대립되는 민중의 비공식적인 언어로서 주로 놀이정신과 집단적 신명성 등을 강조하는 마당극 연행에서 찾아볼 수 있다.³⁰²⁾ <똥바다> 역시 민중의 정서를 대변하는 거칠고 풍자적인 표현이 등장하는 대목이 많다. 이를테면, 삼촌대가 조상의 복수를 다짐하는 장면에서 ‘똥구녁을 콧 쭉서 박고’라고 내뱉거나 서술자가 친일의 행태를 보이는 사람에게 ‘흉계를 꾸미는 놈, 몸거래하는 년’이라고 하는 등 욕설과 비속어가 난무한다. 또한 삼촌대의 외양을 묘사하는 대목에서 ‘시커먼 두 불알이 축 늘어져, 딸랑 딸랑’라고 회화화하거나 삼촌대가 기생관광을 즐기는 대목에서는 ‘계집들이 달려들어 흘랑 벗겨버리고 이년이 여기 만지고’라고

300) <똥바다>의 사설을 대상으로 담화 분석한 결과는 다음과 같다.

구분	설명			대화	묘사			
	인물의 배경	사건의 정황	작가의 논평	사건 진행형	인물의 행동	대상의 형상	주변 광경	인물의 심리
등장 회수	3회	5회	7회	2회	14회	6회	1회	3회
등장 비중	8.2%	7.4%	10.3%	5.3%	37%	21.4%	1.2%	9.1%
비중 합계	25.9%			5.3%	68.7%			

301) 이원현, 「바흐친의 이론을 통해 본 마당극 - 임진택의 <밥>과 <녹두꽃>을 중심으로」, 『한국연극학』 20, 한국연극학회, 2003, 63~64면. 재인용.).

302) 바흐친은 장터의 언어가 집중적으로 나타나는 공간을 카니발로 보았는데 이는 일상 세계에서 평소 억눌렸던 언어가 자유롭게 분출되는 곳이다(이원현(2003), 앞의 논문, 65면.).

표현하는 등 선정적이고 퇴폐적인 묘사가 거듭된다.

특정한 단어를 한껏 과장하여 반복적으로 열거하는 표현 방법도 단형 판소리의 주요 특징이다. <똥바다>에서도 단어를 연속적으로 나열하고 의미를 부풀림으로써 등 사설의 해학적 특성을 부각하는 장면이 두루 등장한다. 소리의 유사성에 따른 반복, 묘사하는 대상의 세밀화, 단순한 단어들의 연쇄 등 다양한 형태의 열거가 등장하는데 이는 결과적으로 비판과 신명을 부추기는 역할로 귀결된다.³⁰³⁾

[2장. 금분법 금분령 설명 장면] 똥 싸는 그림 그리는 것은 절대금지
똥 싸는 노래 부르는 것도 절대금지 똥 싸는 소설, 똥싸는 영화,
똥 싸는 연극, 똥싸는 무용, 똥 싸는 평론, 똥 싸는 설교,
똥을 연상시키는 일체의 행위를 금지 금지 금지

[3장. 배정자 집의 배경 장면] 홍살문 지나 도리이도 지나 솟을대문 철문도 지나 중문 안문 들어서니 좌편은 인공분수요 우편은 인공폭포로 다 댕돌에 올라 세 살문 열고, 텃마루 건너 복도를 지나 여닫이문 열고 다다미 거쳐 온돌방 울긋불긋 비단공단 방석이 깔렸구나

다양한 음악적 골계미 창출

<똥바다>의 음악 어법은 일본의 침략적 행위에 대한 경각심, 한국 사회의 친일 행동에 대한 조롱 등과 같은 사설이 담고 있는 풍자와 해학적 요소가 충실하게 구현되도록 뒷받침한다. 이는 당시 특유의 익살스럽고 역동적인 문체를 임진택 특유의 판소리 음악 문법으로 자연스럽게 표출시킨 결과다. 음악적 짜임새는 전통적 어법을 따르면서도 새로운 실험을 적극적으로 모색함에 따라 전통과 현대를 오가는 과도기적 양식을 보이는데 <똥바다>의 전체 사설과 음악의 직조 양상을 도표로 제시하면

303) 송광성은 김지하 답시에서의 ‘열거’를 포함과 범주 및 인과관계의 다른 열거로 구분하는 반면에 김종철은 김지하 답시에서의 ‘열거’를 경험적 사실들의 집적을 통한 대상의 묘사의 확장과 무한 연쇄의 문체라고 지적하기도 한다(송광성, 『김지하 답시 「똥바다」 연구』, 한남대학교 교육대학원, 2005, 43~53면.; 김종철(2009), 앞의 논문, 14~17면.).

다음과 같다.



그림 21. <똥바다>의 장면별 장단 구성

원작 자체가 전통판소리 형식을 염두하여 만든 작품이 아닌 만큼 창과 아니리의 교체, 장단과 악조의 전개 등에 있어서는 전통적인 음악 직조 양식과 거리가 있는 것으로 나타난다. 사실과 장단의 구성에 있어 창에 비해 아니리가 차지하는 비중은 매우 높은 편³⁰⁴⁾이다. 이는 <똥바다>의 담화 방식이 주로 외부 시점을 견지한 서술자에 의해 묘사 혹은 설명되는 방식으로 전개되고 있기 때문인 것으로 판단된다.

장단의 경우 1장~3장까지는 중모리·중중모리 등 보통 빠르기의 속도로 경쾌하게 진행되고, 4장에서는 느린 장단과 빠른 장단이 교체되어 극적 긴장감을 높인 후 다시 휘모리로 빠르게 몰아치며 마무리 된다. 이 같은 장단 구성은 앞서 서사단락의 구성에서 언급한 서술자의 심적 변화를 반영한 것이다. 풍자와 조롱에서 성찰과 비판, 그리고 비탄과 희구에 이르기까지의 서사 과정은 장단의 완급을 통해 적절하게 표현된다. 조의 구성의 경우 우평조는 19개인 반면 계면조는 4개에 불과한데 이는 어두운 메시지와 사회비판적 내용을 음악적으로는 가벼운 풍자와 해학으로

304) <똥바다> 사실에서 아니리가 차지하는 비중은 34%을 차지한다.

그려내고 있기 때문이다.

앞서 살폈던 박동진의 <충무궁 이순신>과 마찬가지로 <똥바다>에서도 전통판소리의 음악적 텍스춰인 내드름을 차용하고 있다.³⁰⁵⁾ 특히 작품의 전반부에서 전통판소리의 내드름을 차용했는데 유사성이 발견되는 대목을 살펴보면 다음과 같다. <똥바다>에서 삼촌대의 애비인 2촌대를 소개하는 장면과 <춘향가>에서 천자문의 글자 뜻을 설명하는 천자 뒤풀이 장면은 첫 마디의 음률이 진행되는 구조가 비슷하다(악보 7-①). 또한 <똥바다>의 삼촌대 애미의 배변훈련 장면과 역시 <심청가>에서 심청이 애비를 대접하는 장면의 내드름은 첫 음에서 다음 음을 내뿜듯 하강하는 구조가 비슷하게 나타난다(악보 7-②).

악보 7. <똥바다>와 <수궁가>, <춘향가>의 선율·장단 비교

① <똥바다> 1장. 집안 내력 소개 장면(중중모리)

♩.=60

집안 - 내력을 볼 각 시 면 지 - 애비 분이 혼 대 는 -

<춘향가> 천자뒤풀이 장면(중중모리)

♩.=60

자 시 의 생 천 허 니 불 - - 언 행 사 시

② <똥바다> 1장. 삼촌대 애미의 배변 훈련 장면(자진모리)

♩.=90

삼 촌 대 애 미 란 년 삼 촌 대 를 닥 달 한 다

305) 다만 <똥바다>의 내드름은 전통오가에서 나온 대목과는 상황의 관련성이 적고 단순히 선율과 장단의 유사성이 보인다.

<심청가> 심청이 들어온다 장면(자진모리)



한편 <똥바다>에서는 전통적 어법을 따르지 않고 과감한 실험으로 독자적인 음악 어법을 탐색해 독자적인 골계미를 창출한 점을 더욱 주목할 필요가 있다. 작품에 드러난 임진택의 독창적인 음악 특징으로는 상황과 불일치하는 음악적 풍자, 음형의 반복을 통한 후렴구의 사용, 색다른 음향의 사용 등으로 요약될 수 있다.

우선 극의 상황과 음악적 분위기를 불일치시키는 ‘모순’³⁰⁶⁾을 통해 작품의 풍자적 분위기를 확대한다. 이를테면 3장의 경우 삼촌대의 기생관광을 통해 일본의 경제적 침탈과 사회 지도층의 친일 행태를 적나라하게 보여주는 대목이 주를 이룬다. 이때 소리꾼은 일본 신군국주의의 지배에 놓인 한국의 비극적 현실을 오히려 신명나는 분위기로 연출해 감정의 불일치를 유발한다. 예를 들어 배정자의 잔치상에 올라온 음식 대목은 한국의 음식문화에 일본의 영향력이 침투해 있음을 주지시키는데 ‘전라도콩 미소시루, 광주 무 다꾸앙, 왕십리 나라스께’ 등의 사설에 신명나는 자진모리를 결합해 상황을 조롱한다. 금오야·권오야·무오야가 삼촌대를 접대하는 장면에서는 지도 세력이 일본에게 투자와 협력을 요청하며 연신 굽신거리는데 이 역시 중중모리로 흥겹게 전개된다.

악보 8. 극적 상황과 음악의 불일치 대목

① 3장. 잔치상에 올라간 음식 대목(자진모리)



306) Esti Sheinberg, *Irony, Satire, Parody, and the Grotesque in the Music of Shostakovich*, Aldershot: Ashgate, 2007, p. 107.

② 3장. 금오야·권오야·무오야의 아침 대목(중중모리)

♩.=70, 실음 기보

소리
금 오 야 란 늬 노 래 한 다 투 자 투 자 투 자 투 자 일 본 은 어 머 니 한 국 은 아 들

북

<똥바다>에서 음악적 풍자는 반복에 의한 과장으로 나타난다. 동일한 단어를 반복하고 선율과 리듬 역시 단순한 형식으로 수차례 반복해 상황을 우스꽝스럽게 풍자하려는 의도다. 예를 들어 삼촌대의 애비를 소개하는 대목에서는 ‘빠가빠가’, ‘나니나니’라는 단어를 같은 음으로 반복한다. 삼촌대가 이순신의 동상 위에서 똥을 싸는 대목에서는 똥의 종류와 모양, 특징 등을 한없이 오랫동안 열거하면서 유사한 음형과 소리를 과장되게 반복한다(악보 9. 참고).

악보 9. 단순 음형의 반복을 통한 과장

① 1장. 삼촌대 애비 소개 대목(중중모리)

♩.=70, 실음 기보

소리
빠 가 빠 가 빠 가 품 잡 다 똥 버 락 맞 아 채 독-을 앓 다 빠 가 빠 가 돼 지 고

북

② 4장. 삼촌대가 이순신 동상 위에서 똥 싸는 대목(자진모리)

♩.=100, 실음 기보

소리
흥 똥 칭 똥 겹 은 똥 흰 똥 단 똥 쓴 똥 신 똥 똥 은 똥 찼 똥 신 경 똥

북

관객들의 흥을 돋우기 위해 특정 단어에 일정한 멜로디를 반복하는 후렴 부분을 삽입하기도 했다. 김지하의 담시는 유사한 패턴의 어구가 반복적으로 열거된 부분이 많은데 임진택은 이를 후렴부로 만들어 관객들이 쉽게 흥얼거리며 따라 부를 수 있도록 했다. 2장의 금분법 금분령(禁糞法 禁糞令) 대목에서는 ‘절대 금지!’ 혹은 ‘좃도 마떼!’를 반복 배치했고, 3장의 난장판 대목에서는 ‘아리랑 조이나 아라리요 도꼬샤 조이나 아리랑 도꼬샤 아라리요’ 등을 후렴구로 배치했다.

악보 10. 관객의 흥을 돋우기 위한 후렴구

① 2장. 삼춘대의 똥 금지 훈련 대목(자진모리)

♩.=100, 실음 기보

소리
바지춤만불잡아도 좃도 마 떼 상쪼금만짚그러도 좃도 마 떼

북

② 3장. 삼춘대와 금오야·권오야·무오야가 벌이는 난장판 대목(엇모리)

♩.=80, 실음보다 단3도 높게 기보

소리
아리랑 조이나 아라리요 도꼬샤 조이나 아리랑 도꼬샤 아라리요

북

판소리는 소리꾼의 노래 외에 고수의 북 반주로만 음악이 구성되지만 <똥바다>에는 전통 어법을 탈피해 색다른 반주 악기를 등장시켜 독특한 음향을 만들어 내기도 한다. 3장 방한 직전 복수를 다짐하는 삼춘대 대목에서는 노(能)음악 분위기를 모사하기 위해 일본의 전통악기인 샤미센 반주에 맞춰 낭송하거나 전자건반 반주에 맞춰 군가풍의 노래를 부르고 있다. 이는 일본의 음악을 패러디함으로써 조롱의 대상을 더욱 명확하게 적시하려는 의도다. 4장 일제의 침탈에 무기력한 조국의 세태를 비통해

하는 장면에서는 전자 키보드가 노래를 조용하고 나지막하게 반주하면서 슬프고 애달픈 분위기를 한층 더 숙연하게 만든다.

악보 11. 독특한 음향을 연출하는 대목

① 3장. 방한 직전 복수를 꿈꾸는 삼촌대 장면: ‘노(能)음악’ 차용

♩=65, 실음 기보

소리
샤미센

피 끓는 복수의 머 나 먼 길 설 욕을 못 하면 어 이 다시 - 돌아 오 리

② 3장. 조상의 원한 설욕을 다짐하는 장면: ‘군가쫄’ 노래

♩=110, 실음 기보

소리
키보드
북

풀 라 스틱 미 소 와 - 약 간 의 선 물 - 과

종 앳 - 던 옛 날 - 의 노 래 소 리 에

③ 4장. 친일 행태를 원통해 하는 장면(진양조): 키보드 반주

♩=60, 실음 기보

소리
키보드
북

피 묻은 입 술 들 이 뭐 - 라고 소리 치 네

② <오월 광주> (1990년)

시대적 아픔의 기록과 고발

1980년 5월18일 민주화를 간절히 염원했던 국민들의 의지와는 반대로 종신 집권을 위해 수단과 방법을 가리지 않았던 신군부는 무고한 시민들을 집단적으로 학살하는 유례없는 사건을 촉발시켰다. 광주에서 발생한 비극의 전모는 오랜 시간 사람들에게 숨겨져 왔다는 점에서 더욱 비극적이다. 외부와 철저히 차단된 채 힘겹게 싸워야 했던 광주시민들은 항쟁이 끝난 이후에도 상당 기간 동안 베일에 가려 덮여져 왔기 때문이다.

<오월 광주>는 역사적 사건을 소환하고 재현하는 데 있어 ‘사건의 객관화’ 방략³⁰⁷⁾을 취하고 있다. 서사 전개는 일차적으로 역사적 사건인 광주항쟁 상황을 충실하게 재현하는 것이지만 궁극적으로는 항쟁을 겪어보지 않은 관중들이 간접 체험하도록 현재화하는데 방점을 둔다. 열흘 동안의 뼈아픈 광주항쟁 사건을 재해석하거나 우회하지 않고 정면에서 접근함으로써 역사적 참상의 체험을 유도하는 것이다. 특히 무고하게 희생된 무명의 시민들을 극의 주체로 내세워 광주 민주항쟁의 주역은 다름 아닌 ‘민중’이라는 점을 강하게 상기시킨다.

임진택은 본래 항쟁지도부의 대변인이자 자신과 친분이 두터운 윤상원을 비롯해 다양한 실존 인물을 주인공으로 이야기를 이끌어가려 했지만 작업 진행 도중 일반 시민들 중심으로 바꿨다고 한다.³⁰⁸⁾ 특정한 개인의 일대기를 핵심 열개로 하기 보다는 민주화운동에 참여했던 무수히 많은 시민들의 입장을 고르게 대변하기 위해서다.

작품 전반부(1·2장)에서는 무명의 시민 시위대의 빛나는 활약상이 그려지고, 후반부(3·4장)에 이르러 주요 실존 열사들이 등장하며 자연스럽

307) 역사극에서 역사를 소환·재현하는 방식은 사료의 재해석, 사료의 발굴과 객관화, 새로운 역사 이론의 방법을 끌어오는 것 등이다(양승국, 「역사극의 가능성과 존재 형식에 대한 소고」, 『한국극예술연구』 25, 한국극예술학회, 2007.).

308) 윤상원 외에 항쟁지도부 기획실장을 지낸 김영철, 우연히 항쟁에 참여해 시민군으로 활약한 김현책, 도청사수 대열 참여로 죽음을 선택한 이정연 학생 등 다양한 인물들이 주인공으로 고려되었다(임진택(1990), 앞의 책, 252~253면.).

게 양측의 인물들이 결합된다. 공교롭게도 이러한 인물 배치는 실제 항쟁이 전개되는 과정과 부합되는데 광주 항쟁의 주도 세력이 학생들에서 시민, 시민에서 노동민중과 주요 실존 인물들로 차례대로 옮겨갔기 때문이다.³⁰⁹⁾

<오월 광주>의 서사단락에서 장면별 비중을 고려해 도식화하면 다음 그림과 같다. 네 개의 삽화에는 ‘갈등의 점화’ 장면이 각각 배치되어 있다. 1장에서는 공수부대와 학생들, 2장에서는 계엄군과 시민들, 3장은 시위대 내부의 투쟁과와 투항과의 대립, 4장에서는 마지막 항쟁지도부와 계엄군의 대치 상황을 팽팽하게 보여주고 있다. 각 장은 항쟁에 가담한 내외부 주체들 간의 치열한 대립 과정이 주요 골격을 형성하고, 여기에 시민들의 연합과 도청 탈환, 쫓겨대회 등의 이야기가 추가되면서 극의 열개를 완성한다.

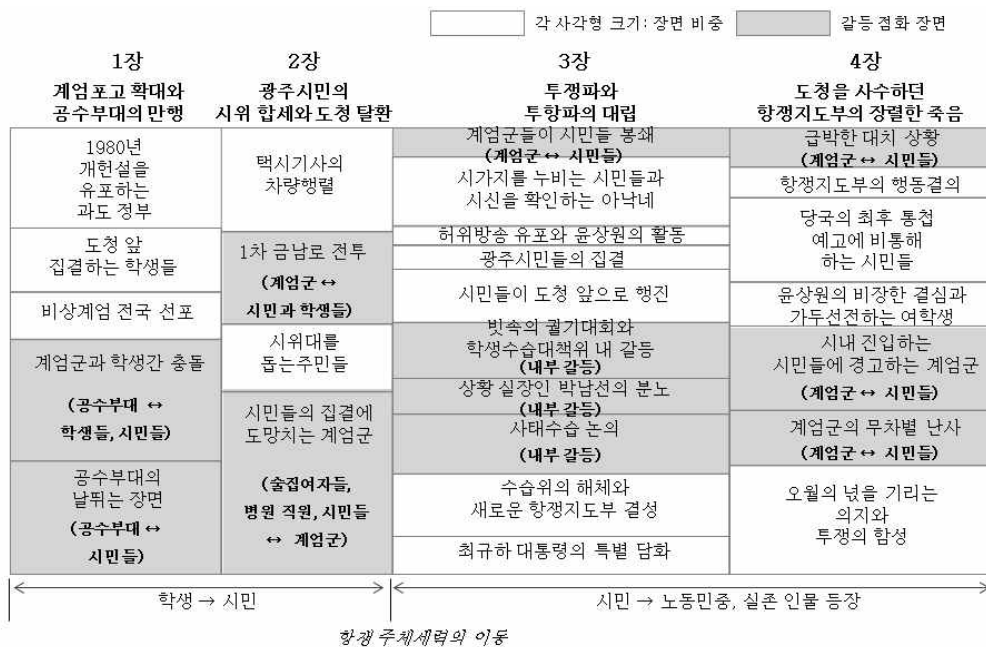


그림 22. <오월 광주>의 장면 구성과 갈등의 점화

갈등의 장면은 시민들이 ‘누구와 어떻게 대립했는가’에서부터 ‘왜 대립

309) 임진택(1990), 앞의 책, 253면.

해야 했는지'에 대한 원인을 중점적으로 비추고 있다. 갈등이 번져가는 과정을 통해 시위대의 규모가 확산되고 투쟁의 긴박함이 고조된 이유를 드러내 관객들이 광주항쟁의 진실에 한발 더 가까이 바라보게 하려는 의도다.

계엄포고가 확대되면서 학생들은 광주 도청에 집결하여 평화적인 가두시위를 펼치는데 이때 광주에 파견된 공수부대 장병들은 잔혹한 만행을 저지른다. 이유 없이 가해지는 폭력에 학생들이 무참하게 공격당하자 시민들은 학생들과 거리낌 없이 자발적인 연대를 형성하고 광주의 전 시민 30만 명이 결집하여 도청으로 집결한다. 시민 연합은 특공대를 조직하여 계엄군과 총격전을 벌인 끝에 가까스로 도청을 탈환한다. 이때 극은 계엄군과의 학생들의 갈등은 계엄군과 시민간의 대립으로 확산되는 과정에 초점을 맞춘다.

승리의 순간도 잠시, 계엄군의 증파로 시민들이 봉쇄되고 시신들이 늘어나자 사태의 수습과정에서 시위대는 투쟁파와 투항파로 나뉘지고 내부 갈등은 심화된다. <오월 광주>의 전체 사설에서 수습위원회 내부의 갈등은 가장 높은 비중으로 다뤄지는데 항쟁 당시 거대한 권력의 폭력 앞에서 시민들이 느끼는 죽음의 공포와 민주주의를 향한 뜨거운 열망 간의 팽팽한 긴장감을 보여주기 위함이다. 결국 민중항쟁지도부가 결성되어 최후까지 도청을 지켜내려 애쓰지만 막강한 계엄군의 총칼 앞에 무력하게 쓰러지고 장렬히 죽음을 맞게 된다.

극은 열흘간의 시위 과정 동안 평범한 시민들의 겪게 되는 무차별한 폭력, 자발적인 연대와 우정, 묵묵한 투쟁과 희생 등 항쟁의 과정을 충실하게 재현함으로써 허구보다 잔혹했던 역사적 현실에 감정이입을 유도한다. 관객들은 시위대의 동선에 따라 광주 항쟁의 실체를 몸소 체험하며 평범한 시민들의 용기와 희생의 의미를 깨닫게 된다.

한편 <오월 광주>는 어둡고 무거운 내용이 주를 이루지만 미약하게나마 희극적 상황을 삽입했다.³¹⁰⁾ 예기치 못한 상황 곳곳에서 소소한 웃음을 유발하는 장면을 마주하도록 했다. 예컨대 시민 부상자들 수혈을

310) 일부 연구자들은 <오월 광주>에 웃음의 요소가 적다고 지적한다. 실제 내용 특성상 비장미가 우세한 게 사실이나 해학적 요소 역시 부분적으로 발견된다.

돕기 위해 병원을 찾은 술집 아가씨들이 의사들에게 거절을 당하자 ‘아니 시방 이 급한 참에 보건 위생이 다 뭣이대요? 우리 피도 깨끗혀요. 검사 해볼라면 해보시오’라고 응대하는 대목이나 참상의 진실을 전하지 못하고 왜곡된 전파를 일삼는 방송사에 ‘가량이 벌리고 흔들어대는 꼴이나 내보내는 것이 방송이여?’라고 일침을 가하는 등 익살스러운 대화로 무거워질 수 있는 극에 활기를 불어 넣는다. 또한 군사정권의 정체를 깨는 대목에서 ‘아 저런 시방구 시러베아들놈’이라고 내뱉고, 뼈라를 뿌리는 공수부대의 헬리콥터에 대고 ‘저 시벌놈의 잠자리 비행기 날개쪽지부텀 분질러와야 쓰것고만’이라 외치는 등 걸러지지 않는 욕설을 쏟아 부으며 판소리 특유의 골계적 재담³¹¹⁾을 전개하기도 한다.

<오월 광주>는 당시의 참상을 최대한 리얼하게 묘사하기 위해 다큐멘터리적 사실주의를 지향하고 있다. 비극적 현장의 느낌이 살아있도록 사실적으로 시각화하여 청중들로 하여금 실제 상황의 객관적 재현을 믿게도록 하는 것이다. <오월 광주>의 전체 사설을 대상으로 담화 전개 특질을 분석해보면 사건에 대한 묘사와 설명이 주를 이루며 서술자의 주관은 다소 자제³¹²⁾하고 있는데, 민주화운동이 벌어지는 한복판에 청중들을 불러놓고 사건 현장을 가감 없이 재현하려는 의도로 해석된다.

실제 판소리 사설에서는 특정 상황이나 인물을 집어낸 후 이를 집중적으로 묘사하는 장면들이 종종 발견된다. 서술자의 시선은 인물의 생김새 혹은 행동의 변화 하나하나에 최대한 가까이 밀착시켜 놓고 한참 동안을 서술하는 방식이다. 마치 영화에서 한 장면을 커다랗게 확장한 후

311) 이는 앞서 <똥바다>에서 살폈듯이 바흐친이 주창한 개념인 ‘장터의 언어 (Sprache des Marktplatzes)’와 동일한 맥락으로 볼 수 있다.

312) <오월 광주>의 사설을 대상으로 담화 분석한 결과는 다음과 같다.

구분	설명				대화			묘사			
	시공간 배경	인물의 배경	사건의 정황	작가의 논평	사건 진행형	상황 설명형	상황 묘사형	인물의 행동	대상의 형상	주변 광경	인물의 심리
등장 회수	21회	2회	18회	15회	22회	7회	6회	35회	6회	3회	7회
등장 비중	11%	0.5%	13.3%	4.2%	18.7%	5.6%	3%	31.8%	5.6%	1.6%	4.9%
비중 합계	29%				27.2%			43.8%			

화면을 끊지 않고 자세히 들여다보는 ‘클로즈업 기법’과 유사하다.³¹³⁾

시각적 이미지의 중요성은 임진택 스스로도 강조한 바가 있다. 임진택은 <오월 광주>를 ‘소리로 빚어내는 그림이자 영화’라고 표현하면서 판소리의 본질 중 하나로 소리와 이미지의 전환에 대해 역설했다. 그는 궁극적으로 판소리가 문학과 연극, 음악이라는 장르를 초월해 청중들이 시각적 상상력을 통해 어떤 장면과 정황을 직접 그려 볼 수 있어야 하며 이를 통해 소리꾼이 전달하고자 하는 내용을 총체적으로 인식 가능한 것으로 간주했다.³¹⁴⁾

판소리는 ‘보면서 듣는’ 예술양식이다. 관중은 광대의 너름새와 발림을 보면서 그의 아니리와 소리를 듣는다. 그러나 판소리는 ‘보면서 듣는’ 차원에서 끝나는 것이 아니라, 한단계 높은 차원에서 다시 ‘들으면서 보는’ 예술 양식이다. 광대가 성음과 선율로 그려낸 ‘이면’은 관중의 미의식 속에서 청각적 인식이 시각적 상상력으로 전환됨으로써, 관중은 그 소리가 빚어내는 어떤 정황, 어떤 사실을 자신의 눈으로 직접 ‘그려 보는’ 것이다. ³¹⁵⁾

<오월 광주>는 광주항쟁의 과정을 현장 중계하듯이 구체적이고 생생하게 묘사한다. 계엄군의 극렬한 진압과 무차별한 공격으로 처참한 죽음을 맞는 시민들, 참담한 상황에 분노와 울분을 표출하는 과정 등의 장면을 구석구석 확대해 관중들에게 항쟁 당시의 참상의 진실을 낱알이 전달하고 있다.

특히 각종 무기를 착용한 군인들이 무고한 시민들을 대상으로 살상행위를 벌이는 장면은 잔인하기 그지없다. 남녀노소를 가리지 않고 군화발로 차거나 진압봉과 총의 개머리판을 휘두르며 대검으로 찌르는 장면들은 이들의 노골적인 만행을 적나라하게 드러낸다.

[1장. 비상계엄 확대 선포 후 계엄군과의 첫 번째 충돌] 그때여 군용트

313) 김현주(2013), 앞의 책, 132~132면.

314) 임진택(1990), 앞의 책, 260~261면.

315) 판소리학회 편집부(2015), 앞의 논문, 426면.

력 십여대가 맹속력으로 당도 계엄군들 내리는데 공수단이 분명쿠나 - 한 손에는 대검 들고 또한 손에는 곤봉 들고 살기 등등! 표적을 정해 서 끝까지- 추적 닥치는 대로 패고 찌르는데 피투성이로 늘어진 사람 다리와 머리를 맞들어서 몇 번 추스르더니 트럭 위로 내던진다 -

[4장. 계엄군의 시민군 난사] 총성한발 올리더니 탐조등 유리창을 박살 을 내는구나 캄캄한 어둠 속에 중무장한 계엄군의 일제사격 개시된다 (중략) 공수대원 창문턱까지 접근 수류탄을 투척한다 또 다른 공수대 원 화염방사기를 광폭하게 분사한다

계엄군의 공격방법이 갈수록 극렬해지자 위기의식을 느낀 시민들은 적극적으로 뭉치기 시작한다. 이전까지 도망으로 일관하거나 투석전을 통해 수동적으로 방어해오던 시민들은 태세를 바꿔 본격적으로 맞대응하 게 된다. 이때 시민들은 불의에 굴복하지 않는 민중, 불굴의 투지로 정의 를 실행하는 모습 등으로 상세히 묘사된다.

[2장. 금남로 1차 전투] 또 한청년 트럭에다 드럼-통 잔뜩 싣고 불을 얼-른 붙인 후 전속력으로 질주! - - 바리케이트 부수고 분수대에 가 서 팡! 팡! 필사적으로 공격을 하니 계엄군 하릴없이 퇴각을 하는구나

[2장. 도청 탈환을 위한 시민들의 대응] 시민군 거동짜라 특공대 조직 해야 계엄군에 맞선다 LMG 기관총을 어깨에 메고 전남의대 부속병원 옥상으로 올라 도청 내부를 향해 기관총을 설치 가늠자 세워 목표를 조준, 왼손으로 받침목 잡고 오른손으로 방아쇠 숨을 한번 들이쉬 후 바싹 잡아 당기니

시위대처럼 전면적으로 투쟁활동에 참여하지는 않지만 보이지 않게 도움을 주는 시민공동체의 모습은 오히려 더 강력한 응집력과 에너지를 느끼게 한다. 공수부대의 잔인한 작전인 ‘화려한 휴가’를 계기로 광주 의 전 시민들은 연대하게 된다. 모든 시민이 거리로 나와 시위대를 응원하 는데 부상자를 이송하는 택시기사들, 주먹밥과 음료수를 나눠 주는 아주 머니 등의 대목은 서로를 응원하고 묵묵히 자신들의 소임을 다하려는 공

동체의 자발적 의지를 실감나게 표현한다.

[2장. 시위대를 돕는 주민들] 아침부터 주민들이 주먹밥을 만들어서 시위차량 지나가면 한 함지씩 실어주고 양동시장 대인시장 학동 시장 산수시장 서방시장 아줌마들 길목마다 조를 짜서 김밥에다가 주먹밥, 김치에다 계란에다 음료수에 빵에다가 갖가지 음식을 길바닥에 늘어놓니 한 청년 주먹밥을 두 손에 받아들고 한 입에 먹더니만 “아집씨, 고맙소잉. 내가 저 상너러 공수놈들 그냥 싹 몰아낼텐게 염려놓으쇼 잉.”

그러나 결국 수차례의 시가전 속에서 많은 시민들이 장렬히 전사하고, 요란한 총성과 함께 처참한 죽음을 당한 시민들은 육신이 찢어져 피가 낭자한 모습으로 그려지고 있다. 정치군부의 폭력으로 인해 산화해버린 열사들의 최후의 광경에 도저히 참다못한 서술자는 울분을 직접 표출하기도 한다.

[3장. 공수부대에 의해 사살된 시민들의 시신] 시신들을 늘어놓고 무명으로 덮었단디 검붉은 핏자국이 얼룩져 배었구나 무명천을 들쳐보니 머리통이 깨진사람 얼굴이 뭉개지고 손과 발이 잘리우고 내장이 터져 나온 사람 너무도 잔혹하여 눈 뜨고는 볼 수 없네

이처럼 <오월 광주>의 사설은 당시 왜곡되어진 오월의 진실을 효과적으로 알리기 위해 광주 항쟁의 현장에서 일어나는 사건을 제3자의 입장에서 세밀하게 관찰했고, 시민들과 계엄군 간의 자연스러운 대화와 행동에 무게를 둬으로써 ‘극사실주의적인’ 형태를 취했다.³¹⁶⁾ 실제 일어났던 당시의 정황을 가감 없이 노출해 소리꾼이 말하고자 하는 사회적인 목소리를 적나라하게 드러낸 것이다.

316) <오월 광주>의 다큐멘터리적 사실주의는 1960~70년대 구미에서 확산되었던 극사실주의(hyper realism)와도 일면 일맥상통한다. 초(超)사실주의, 포토리즘 등으로 불리는 극 사실주의는 기계적으로 확대된 일상의 현실은 충격적이고 잔혹하게 다가온다(정경숙, 「극사실주의의 관점에서 본 Pinter의 극」, 『현대영미어문학』 23, 현대영미어문학회, 2005, 426면.).

직설적 음악 어법의 여과 없는 표현

광주 항쟁의 전반적인 서사가 계엄군의 폭력에 맞서 용감하게 전진하는 국면과 민주주의의 뜻을 끝내 이루지 못하는 절망의 국면으로 대비된다는 점에서 <오월 광주>의 음악적 전개는 사건이 전개되는 극적 정황을 충실하게 따르고 있다. 작품의 전체 사실과 음악의 전반적인 결합 양상을 분석한 내용을 다음의 그림과 같이 제시해 보았다.

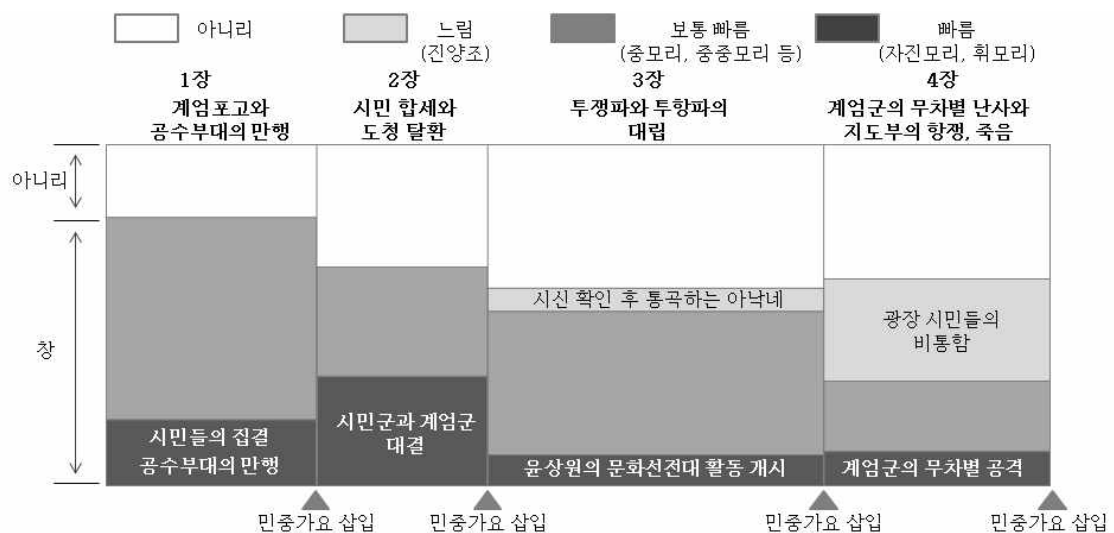


그림 23. <오월 광주>의 장면별 음악 구성

장단의 구성은 1장과 2장에서는 주로 중모리·중중모리 등 보통 빠르기의 장단으로 진행되고, 3장과 4장에서는 느린 장단이 우세하게 등장하며 특히 4장에서는 진양조의 비중이 대폭 확장되어 나타난다. 이는 투쟁의 역동적인 과정과 지도부의 죽음을 장단의 빠르기로 구현한 결과다. 조의 구성은 우평조 27개, 계면조 9개로 우조가 월등한데 학생들과 시민군들의 연합하여 계엄군에 돌진 대항하는 모습들이 대체적으로 씩씩하고 장엄한 표정으로 그려졌기 때문이다.

<오월 광주>는 전통판소리에 비해 아니리의 비중이 상당히 높은 편이다. 이는 <오월 광주>가 지향하는 바가 아름다운 성음과 노래보다는 이야기적 성격을 강조하는 일면이라고 판단된다.³¹⁷⁾ 아니리는 장면마다

음성에 강약과 톤에 변화를 주고 있는데 시공간 배경이나 인물의 행동 등을 설명하는 부분은 다소 건조하고 담담하게 읊조리지만 학생들과 시민들을 무력하게 계엄군에게 무력하게 공격 장면에서는 함께 비분강개하는 모습을 보이기도 한다.

항쟁의 장면은 주로 선율과 구호가 결합된 ‘외치듯 노래하기’ 방식³¹⁸⁾으로 표현된다. 시위 중의 강렬한 외침을 음악적으로 표현해 시민들의 기개를 생동감 있게 묘사하고 시민들의 저항정신을 찬미하는 것이다. 이를테면 시위대가 금남로에서 트럭을 타고 돌진하는 장면에서는 ‘여러분 뒤를 따르시오! 군 저지선을 돌파합시다!’라고 외치고(악보 12-①), 도청 탈환 후에는 기쁨에 취해 ‘만세 이겼다! 해방광주 만세’라고 합창(악보 12-②)을 한다. 이어 문화선전대 활동을 전개하는 장면에서는 ‘비상계엄 해제하라! 김대중을 석방하라!’라며 성토(악보 12-③)하기도 한다. 이때 가창자의 소리를 반주하는 북 장단은 종종 행진곡 풍의 당당하고 힘찬 리듬으로 표현되는데 공수부대에 맞서는 시민들 내면의 결연하고 비장한 심리를 나타내는 것이다.

악보 12. ‘외치듯 노래하기’의 출현 대목

① 2장. 트럭을 타고 돌진하는 학생들(중중모리)

♩.=100, 실음 기보

소리

트럭 위의 청년들 머리띠를 끈둥여매고 태극기 흔들며

북

하! 얼씨구 하!

여러분 뒤를 따르시오 - 군저지선을 돌파합시다 -

317) <오월 광주>에서 창 의 비중은 65%, 아니리의 비중은 35%에 이르고 있다.

318) ‘외치듯 노래하기’는 쇤베르크의 음악극 <모세와 아론>에서 정해진 음정과 리듬 안에서 이야기하듯 노래하는 방법인 ‘말하듯 노래하기(Sprechgesang)’ 기법을 착안하여 필자가 명명한 표현이다.

② 2장. 도청 탈환 후 기뻐하는 시민들(자진모리)


♩=110, 실음 기보


소리 

북 

③ 3장. 비상계엄의 해제를 요구하는 문화 선전대(중모리)

♩=110, 실음 기보

소리 

북 

아울러 <오월 광주>에서는 실험적 음향을 도입해 일촉즉발 시위 상황의 분위기를 한층 고조시키고 있다. 사이렌과 헬리콥터 소리, 탱크 소리 등 각종 특수 음향을 적재적소에 사용할 뿐만 아니라 극이 전개되는 도중 부분적으로 키보드 반주를 활용하고 있다. 무엇보다 키보드 반주가 빈번하게 등장하고 있는데 경음악 혹은 장면 전환을 보조, 특정 부분에서 소리의 반주 역할을 담당하기도 한다. 구체적으로는 시민들의 위풍당당한 기개와 비장함을 나타내는 대목, 군부세력과의 대치하는 긴장감 넘치는 장면 등에 삽입되었다. 다만 전자 키보드의 삽입은 세련되지 않은, 투박하다는 인상인데 1980~90년대 야외 공간에서의 시위문화 분위기를 재현하기 위한 반주 악기로서 사용되고 있다.

악보 13. 전자건반으로 시위문화 분위기를 연출하는 대목

① 2장. 도청에 집결한 시민들의 비장한 결의(‘경음악’ 역할)

♩=70, 실음 보다 단3도 높게 기보

키보드 

스네어 

② 4장. 계엄군과 대치하는 항쟁지도부(‘장면전환’ 역할)

♩ = 140, 실음 보다 단3도 높게 기보

소리
계엄군 탱크와 대치 하는구나

키보드

타악
북 스네어

Detailed description: This musical score is for a 4/4 piece in B-flat major. The tempo is 140 beats per minute. The vocal line (소리) has lyrics '계엄군 탱크와 대치 하는구나' (We are facing the military tanks). The keyboard (키보드) part features a steady eighth-note accompaniment. The drum (타악) part includes a snare drum (스네어) and a bass drum (북) pattern.

③ 1장. 시민에게 잔혹 행위를 가하는 전투 경찰(‘노래 반주’ 역할)

♩ = 120, 실음 보다 단3도 높게 기보

소리
한 손에 는대 검들 고 또 한손에는곤 봉들 고 살 기등 등

키보드

북

Detailed description: This musical score is for a 12/8 piece in B-flat major. The tempo is 120 beats per minute. The vocal line (소리) has lyrics '한 손에 는대 검들 고 또 한손에는곤 봉들 고 살 기등 등' (One hand holds the sword, the other holds the baton, ready to kill). The keyboard (키보드) part includes a 'sound effect' section. The drum (북) part features a steady eighth-note accompaniment.

애도의 정서가 두드러지는 장면은 비통한 음악을 통해 격렬한 시위 장면과 대조적으로 연출된다. 시위의 열기가 뜨거워지며 감정을 고조시키는 가운데 긴장된 분위기를 뚫고 슬프고 서정적인 정서가 표출된다. 거침없이 당당하게 흘러가는 가락 속에서 계면조 가락이 드물게 돌출되어 시민들의 슬픈 마음을 움직인다. 이를테면 자식의 시체 위에 엎드려 통곡하는 아낙의 모습이나 계엄군의 무차별 총기 난사로 인해 시민들이 속절없이 죽어가는 장면은 청중들로 하여금 애달픈 감정에 저절로 빠져들게 한다.

악보 14. 애도의 정서가 표출되는 대목

① 3장. 시신 확인 후 통곡하는 아낙네(중중모리+계면조)

♩=75, 실음 기보

소리

이 편 아 낙 한 사 람 뗏 다 절 킁 주 저 았 으 며 아 이 고 이 게 누 구 여 -

북

내 새 끼 가 죽 었 네 -

② 4장. 마지막 산화하는 시민들(엇모리+계면조)

♩=120 (장단에 맞춰 멜로디를 넣어 자유롭게 노래),
실음 보다 완전5도 높게 기보

소리

대 항 하 던 시 민 군 들 실 탄 마 저 바 닥 이 라 하 월 -

북

없 - 이 - 죽 어 갈 제 - - - 회 부 - - - 연

한편 작품 곳곳에는 ‘민중가요’가 사용되는데 임진택은 서사적 전개로 일관해 온 판소리에 돌연 서정적인 분위기를 조성하기 위해 민중가요를 삽입했다고 설명한다.³¹⁹⁾ 민중가요는 4개의 삽화가 끝나는 지점에 배치했는데 ‘오월의 노래’는 첫째 단락, ‘광주출정가’는 둘째 단락, ‘남도의 비’는 셋째 단락, ‘광주천’은 넷째 단락의 종료 지점에 각각 삽입되어 있

319) <오월 광주> 음반에서는 민중가요가 제거되어 있는데 임진택은 판소리의 특징상 삽입가요가 생략되어도 줄거리에 큰 지장이 없다고 언급한다(임진택(1990), 앞의 책, 258~259면.).

다.³²⁰⁾각 삽화별로 다른 민중가요를 삽입해 각 장면이 일단락되는 형식을 갖추면서 동시에 유기적인 통일성을 높이려는 의도다.

특히 서정적 민중가요인 ‘임을 위한 행진곡’이 <오월 광주>와 시작과 대미를 장식하는데 도입부분에서는 경음악으로, 마지막 부분에서는 합창하는 형식으로 교대로 표현하면서 강렬한 인상을 남기고 있다. 민중가요의 삽입은 슬픈 감정을 유도할 뿐 아니라 관중들을 참여를 위한 방편으로도 고안되었다.³²¹⁾ 대중적으로 널리 알려진 익숙한 노래를 서사 중간에 배치해 누구든지 따라 부를 수 있게 하려는 것이다. 소리꾼과 관중이 공연 도중 판을 매개로 합창의 장면을 연출하면서 이들이 함께 어우러지는 광경을 지향한다.

악보 15. 시작과 대미를 장식하는 ‘임을 위한 행진곡’

♩. = 80, 실음 보다 단2도 낮게 기보

키보드

스네어

<오월 광주>에서 드러난 핵심적 음악기법 중 또 다른 특징은 ‘풍자와 모순’을 통해 비판을 가하는 것이다. 임진택의 판소리 대부분은 사실 만으로도 사회 비판적 분위기가 주된 정조로 드러나는 게 사실이다. 그러나 <오월 광주>에서는 음악적으로도 풍자적 요소를 가미해 극적 효과를 한층 배가시키고 있다.

시민들을 보호하고 정의를 준수해야 할 의무가 있는 계엄군은 강력한 비판의 대상이다. 이들의 불합리하고 과도한 폭력의 행동은 종종 상황에 맞지 않는 음악적 모순을 통해 조롱된다.³²²⁾ 계엄군 혹은 공수부대가 강

320) ‘광주천’과 ‘남도의 비’는 ‘민요연구회’가 창작한 곡으로 무대에서는 대금, 해금, 피리 등의 반주가 대동된다(임진택(1990), 앞의 책, 259면.).

321) 임진택(1990), 앞의 책, 258~259면.

력한 무기로 시민들을 공격하는 장면은 긴박감·공포감을 유발하는 상황임에도 불구하고 밝고 들쭉거리는 분위기로 묘사되기도 한다.

계엄군이 시민들에게 발포하는 장면에서 ‘군 헬리콥터들이 올라갔다 내려왔다’, ‘선투에 선- 사람들 꼬꾸라지고 넘어지고’ 등의 표현이 자진모리와 엇모리장단에 맞춰 경쾌하게 진행된다. 마지막 계엄군들이 시민들을 향해 무차별적으로 난사하는 장면에서도 ‘자동화기 - 콩 볶는 소리 천지가 진동’ 등의 사설과 함께 발랄한 음악으로 전개된다. 이처럼 극적 상황에 맞지 않거나 반대 상황에 어울릴 만한 음악적 연출은 정서적인 부조화와 괴리감을 만들어내 상황을 풍자한다.

악보 16. 극적 상황과 음악의 불일치 대목

① 2장. 헬리콥터에서 시민을 공격하는 계엄군(자진모리)

♩=100, 실음 보다 완전5도 높게 기보

소리

북

그 때 여 도 청 상 공 군 헬 리 콥 터 들 이 내 려 갔 다 내 려 왔 다 올 라 갔 다 올 라 왔 다

② 4장. 시민들을 무차별하게 난사하는 대목(엇모리)

♩=230, 실음 보다 단3도 높게 기보

소리

북

자 동 화 기 콩 볶 는 소 리 천 지 가 진 - 동

권위적 인물을 비꼬는 대목에서도 풍자적 음악 기법이 나타난다. 모든 시민의 보호자이자 최고 권위의 대통령이 특별담화를 통해 국민들을 회유하고 협박하는 장면(3장)은 사태의 심각성을 고려했을 때 장엄하고

322) Esti Sheinberg(2007), 앞의 책, p. 107.

무겁게 그려지는 게 일반적일 것이다. 그러나 이 대목에서도 맥락과 맞지 않는 엇모리장단이 흘러나오며 골계적 상황으로 연출되고 있다. 서사의 전개 맥락과 어긋난 음악적 표현은 마치 권위자의 무능력한 행태를 비웃는 듯한 인상을 안긴다.

악보 17. 권위적 인물을 음악으로 풍자

♩ = 180, 실음 기보

소리

북

광 주 시 민 여 러 분 나 는 대 통 령 최 규 하 요
이 번 사 태 로 인 - 해 얼 - 마 - 나 슬 프 시 오

특정 장면을 반복적으로 과장하여 묘사함으로써 폭력의 잔인성을 적나라하게 드러내기도 한다. 높거나 낮은 소리를 지속적으로 반복하거나 단순한 음형을 과장하는데 주로 갈등 상황에 사용되어서 해당 장면의 잔혹한 공격성을 부각시킨다. 빠른 속도로 타격되는 장단을 타고 ‘따-따-따-따-따’, ‘탕-탕-탕-탕-탕’ 등 계엄군의 무자비한 공격과 폭력적 행위를 묘사하는 의성어들이 반복적인 음율과 결합되어 표현되고 있다.

악보 18. 단순 음형의 반복으로 폭력성 묘사

① 2장. 시민군과 계엄군 간 대치 대목(엇모리)

♩ = 260, 실음 기보

소리

북

따 따 따 따 따 따 따 따 연 속 발 사 되 는 구 나

② 2장. 도청 상공에서 발포하는 대목(자진모리)

♩.=100, 실음 보다 완전5도 높게 기보

소리

잡 - 자 기 총 소리 탕 탕 탕 탕 탕

북

2.2. 이단자적 혁신 모색으로 새로운 관객층 확보

비가비 예술가로서 민중의 입장 대변

텍스춰 분석 결과 <똥바다>는 선진화와 민주화로 포장된 일본의 경제 침략, 과거의 참상을 잊고 굴욕적인 자세로 일관하는 한국 지도층에 대해 거침없는 폭로와 날선 비판을 가했다. 소리꾼은 단순한 이야기의 전달자가 아니라 계도자로 등장해 잠들어 있는 한국인들의 자주성과 주체 의식을 흔들어 깨웠다. 음악적으로는 아니리의 비중을 확대하되 반복과 과장, 모순 등의 독창적 골계미를 창출했고 일본 음악을 패러디해 조롱의 대상을 노골적으로 적시했다. <오월 광주>는 한국 현대사의 최대 비극인 광주민주화운동의 참상을 충실하게 재현하고자 했다. 관중들을 역사적 현장으로 소환해 당시 민중 시위대의 행렬을 동참시켜 이동하는 형태로 전개하며 현장감 넘치는 묘사로 항쟁의 경과를 실감나게 조망하였다. 음악적 텍스트에서는 선율적 아름다움을 표현하기보다는 극의 주제와 메시지를 전달하는 데 초점을 두었다. 선동과 애도의 정서를 극단적으로 대비시키고 모순과 풍자를 활용해 사실이 지닌 사회비판적 내용을 강렬하게 각인시켰다.

<똥바다>는 1970년대 한일 간의 불균형한 의존 관계를 기상천외한 방식으로 풍자한 김지하의 담시를 임진택이 판소리 음악으로 절묘하게 해석하여 평단의 호평과 대중적 흥행에 성공했다. 반면 <오월 광주>는 김지하의 영향에서 벗어나 임진택이 작사와 작창, 연행을 온전히 혼자

완성해 낸 최초의 작품으로 독자적인 예술 활동의 출발을 알리고 창작판소리 예술계에서 확고한 입지를 증명한 작품이라고 할 수 있다.

임진택은 기성 판소리 명창들과 전혀 다른 경력을 걸어온 예술가다. 그는 서울대 외교학과 출신의 비가비 소리꾼으로 방송국 PD로 시작해 마당극 연출가, 민중예술 이론가, 축제 기획자 등 다채로운 경력을 쌓아왔지만 정작 전통판소리 무대에는 거의 오르지 않았다. 그는 서편제 보성소리 명창이자 무형문화재 심청가 예능보유자인 정권진으로 사사 받았는데 5년~10년이라는 비교적 짧은 기간 소리 훈련을 거쳤기 때문에 일반 명창들에 비해 예술적 기량이 미진할 수밖에 없었다. 따라서 득음과 성음을 중시하는 예술계 상황에서는 임진택의 판소리 활동과 창작 작품이 긍정적으로 평가받기 어려웠다.³²³⁾

“85년도에 ‘똥바다’라는 창작판소리를 처음 합니다. 그때 ‘똥바다’라는 창작 판소리를 하니까 판소리계에 저에 대한 비난이 분분했어요... 똥바다를 직접 안 들어본 국악인들이 비난을 꽤 했던 모양이더라구요... 들어본 사람들 중에는 판소리의 새로운 경지를 열었다고 평가한 사람들도 있는데, 들어보지도 않은 소리꾼 중에는 이렇게 비난하는 사람도 있었습니다. ‘똥바다가 뭘이여? 판소리가 똥이다 그거여?’ 똥바다의 주제가 매우 애국적이라는 것을 모르고 그냥 선입견을 가지고 그런 식으로 비난을 많이 했는데 나중에 똥바다를 직접 보거나 들은 소리꾼들은 그게 아니었죠” ³²⁴⁾

하지만 임진택에 대한 온당한 평가는 성음의 아름다움이나 기교의 탁월성에 기반하지 않는다. 그는 판소리 예술계가 아닌 ‘외부자의 시선’으로 절멸해가는 판소리의 현실을 객관적으로 바라보고 문제의식을 제기했다. 더 나아가 새로운 판소리를 통해 과감한 혁신을 도모하고자 했다. 그는 판소리계 폐단의 주범으로 지목되는 인맥이나 학연 등에 묶여있지 않았기 때문에 냉철한 시각을 유지하며 판소리의 문제에 대해 자유롭게 자

323) 임진택은 자신의 판소리를 명창들에게 의뢰하고 싶었으나 현실 문제를 다룰 경우 순수성을 오염시킬 우려가 있어 소리를 꺼리는 경향이 있었다고 설명한다.

324) 이주향, 「우리 시대의 광대 임진택, 그 신명의 인생」, 『철학과 현실』 62, 철학문화연구소, 2004, 97면.

신의 목소리를 낼 수 있었다.

민중예술에 대한 자신의 철학과 작품들의 단상들을 엮어낸 저술 『민중연회의 창조』³²⁵⁾에서 임진택은 전통판소리가 당대의 시민성과 현실주의 성격을 담아내지 못한다고 비판하면서 현재 대중들의 삶의 애환을 소재로 다뤄야 한다고 주장했다. <똥바다>, <오월 광주> 뿐만 아니라 그의 여타 작품들이 당대 서민의 구체적인 실상을 이야기하려 했던 이유는 이러한 고민으로부터 시작된 것이다. <소리 내력>은 가난한 이농민인 안도(安道)가 사회에 대한 불만을 터뜨린 후 유언비어 유포죄로 비참한 최후를 맞는 내용으로 사회적 불합리성과 지배층의 부정부패를 꼬집고 있다. <오적>은 포도대장이 재벌, 국회의원, 고위공무원, 장성, 장차관 등 다섯 도둑을 징벌하기 위해 나서지만 결국 가난한 좀도둑인 피수를 감옥에 보낸다는 내용으로 부정부패를 비난하면서도 권력자들의 악행을 오히려 선망하게 되는 사회 구조를 비웃고 있다. 이처럼 임진택의 작품들은 기존 판소리의 범주 내에서는 도저히 생각할 수 없었던 과감한 사회적 발언과 비판의 내용을 품고 있다. 특히 1960년대 이후 사회가 급격한 산업화·도시화를 추진하면서 민중들이 겪어야 했던 고충들과 사회적 부작용들이 작품의 주요 관심 대상이었다.

임진택의 일련의 창작판소리들은 옛 판소리에 대한 ‘고정관념’을 깨뜨리고 판소리 고유의 본질을 되찾는 것을 목표로 한다. 그리고 궁극적으로 그 목표는 판소리의 ‘사회적 기능’을 실천하는 것으로 해석되는데 <똥바다>와 <오월 광주> 역시 이러한 그의 예술적 사상이 강하게 드러난 작품이다. 그가 주목한 판소리가 복원해야 할 사회적 기능은 ‘민중들의 살아 움직이는 이야기’를 담아내는 역할이다. 그는 판소리에서 소리는 다름 아닌 이야기며, 이야기 속에는 민중의 현실 인식과 생활적 고민, 저항의식 등이 내재되어 있어야 한다고 생각했다. 그러나 그는 당대의 정치사회적 여건으로 인해 전통판소리의 이야기가 본래 지니고 있던 민중성을 서서히 이탈하고 있다고 지적한다.³²⁶⁾

325) 저서는 마당극과 판소리, 민속연회의 재조명, 문화시평 등으로 구분되어 있고 판소리에 관해서는 「이야기와 판소리」, 「살아있는 판소리」, 「창작판소리를 말하다」, 「판소리 <오월 광주> 창작 단상」의 내용을 담고 있다.

임진택은 새로운 판소리를 통해 전통판소리에서 실제 말하고자 했던 주제의식을 되돌리고자 하였다. 그는 전승 오가가 표면상으로 효, 충, 열, 우애 등을 강조하는 것처럼 드러나지만 실제로는 신분제약으로부터의 인간해방, 사회경제적 불평등, 지배층의 착취 등의 저항의식이 내포되어 있다고 강조한다.³²⁷⁾ 조동일이 “판소리라는 장르는 범상한 주인공의 운명과 현실을 그대로 드러내고, 지배계급의 위선과 허위를 폭로하며 현실 속의 민중의 의식을 드러낸다.”³²⁸⁾고 말했듯이 전통판소리는 조선 후기 사회체계의 불합리성과 민중의 구체적인 삶의 애환을 담고 있다.

표 10. 전통판소리의 표피적 주제와 실질적 주제³²⁹⁾

작품	표피적 주제	실질적 주제
춘향가	정절, 열(烈)	신분제약으로부터의 인간해방 및 탐관오리 응징
심청가	효	현세의 어두운 삶과 새 세상의 도래
홍부가	형제 우애	사회경제적 불평등, 금전만능풍토 반영
수궁가	어리석음 징계 또는 충성	지배층의 착취와 횡포에 대한 경향
적벽가	간웅(난적) 징계, 충의(忠義)	지배층의 허구성 폭로 및 염전사상

임진택은 당시 새롭게 발표되는 창작판소리에 대해서도 시대적 고민을 이야기로 표현하지 못한다고 지적³³⁰⁾했는데 <안중근전>, <유관순전>, <윤봉길전> 등 열사가의 경우 민족의 울분과 항거의 내용을 담고 있지만 특출한 영웅을 주인공으로 설정해 인간적 체취가 부족하고, 박동진 명창의 <예수전> 등의 성서판소리는 대중들의 토착 정서와는 간극이 존재한다고 서술한다.

326) 그는 특히 대중 매스미디어에 의해 주입되는 정보가 사람들의 감관을 마비시키고 설명한다(임진택(1990), 앞의 책, 188면, 238~239면.).

327) 임진택(1990), 앞의 책, 178면.

328) 조동일, 「민중·민중의식·민중예술」, 『한국문학통사』 3, 148~149면.

329) 임진택(1990), 앞의 책, 178면.을 토대로 재정리.

330) 임진택(1990), 앞의 책, 217~218면.

임진택이 구상한 민중의 이야기는 단순히 현재의 이야기를 담는 게 아니라 민중들의 절실한 고민을 품고 정서적 공감대를 형성할 수 있는 것이어야 한다. 또한 그에게 판소리는 민중 의식을 깨우고 고양시키고자 하는 목적의식이 전제되어 있다. <똥바다>는 다소 초현실적인 이야기를 통해 일본의 과거사를 망각하고 친일행태를 일삼는 지도층을 고발해 대중들이 올바른 역사관을 자각하게 하려는 의도가 엿보인다.³³¹⁾ <오월 광주>는 대중들에게 유신시대의 역사적 참상을 기록하듯 생생한 이야기로 고발하며 주제의식을 보다 직접적으로 드러낸다.

“판소리의 기본 연원이 이야기적 성격에 있음을 여러번 언급한 바 있거니와 그것은 한낱 의미없는 지나간 옛이야기가 아니라 바로 이 시대 민중의 생활과 투쟁을 기록하고 증언하는 이야기여야 한다는 점이다. (중략) 그러한 점에서 <오월 광주>는 1980년 5월, 잔학한 군부독재에 항거하여 일어나 광주 민중의 무장항쟁과 해방기간에 관한 장엄한 기록이며 증언이다.”³³²⁾

<똥바다>와 <오월 광주>는 민중의 삶과 사회저항 의식을 다루고 있다는 점은 유사하지만 등장인물을 통해 서사의 내용과 메시지를 드러내는 방식에는 차이가 있다. <똥바다>의 쫓토마테를 비롯해 김지하의 담시를 기반해 만든 <소리 내력>의 안도(安道)나 <오적>의 포도대장과 피수 등은 추상적 개념을 인물로 형상화시킨 성격이 강하고, 극의 전개 방식 역시 비현실적이고 관념적인 차원의 이야기로 짜여 있다. 반면 <오월 광주>는 실화를 소재로 다룸으로써 작품을 통해 우리들 스스로의 모습을 발견하게 되는데 등장인물들이 항쟁 열사이면서 동시에 우리들이 현실에서 마주하는 동료 혹은 이웃들이기 때문이다.

한편 민중 정서를 이야기하려는 그의 작품들은 종종 당국과의 마찰을 빚어냈다. 판소리에서 담고자 했던 현실의 문제의식은 자연스럽게 당시

331) 사건이 일어난 지 28년이 지난 현 시점에서는 광주항쟁을 다룬 많은 문화예술 작품들이 등장하고 있다. 그러나 <오월 광주>가 발표될 당시만 해도 정치적 분위기로 인해 광주항쟁을 작품의 소재로 담은 작품은 많지 않은 상태였다.

332) 판소리 학회(2015), 앞의 논문, 425면.

정권에 관한 비판적인 내용으로 이어질 수밖에 없었다. 1974년 민청학련 간첩단 조작사건에 연루되어 수감된 이력이 있던 임진택은 평소 유신 정권에 대해 공개적으로 비판의 목소리를 높여 왔다. 이로 인해 그는 당시 정권과 첨예한 갈등을 보이며 정부의 지원 없이 예술 활동을 펼쳐 나가야만 했다.

유신정권 시기 정부는 검열을 통해 문화예술계에 강력한 영향력을 행사했다. 2장에서 언급한 문화정책 모형에 따르면 당시 예술에 대한 정부의 지원 역할은 ‘기관사 국가(engineer state)’로서 정치적 목적을 충족하지 않는 예술은 강력하게 통제하고 억압하던 시기다.³³³⁾ <똥바다>의 경우 “한일관계를 종속적으로 묘사하고 흑막이 있는 것처럼 과장했다.”하여 1985년 6월 신촌우리마당에서 연행되다 공연중지와 함께 극장이 폐쇄되고 말았다.³³⁴⁾ 역시 1985년에 그가 대표로 있던 연희광대패의 <밥>은 도시 문명으로 인한 농촌 문제를 다룬 마당극으로서 공연윤리위원회의 심의를 통과했음에도 불구하고 지방정부에서 공연신고를 접수하지 않는 바람에 대구와 인천 공연이 무산되었다.³³⁵⁾ <오월 광주>는 정치적으로 민감한 사안을 다루는 소재였음에도 불구하고 공연이 금지되지는 않았다.³³⁶⁾ 그러나 <오월 광주>는 국공립 극장에서의 무대는 단 한 차례도 성사되지 않았고 어떠한 재정적 지원도 이루어지지 않아 당시 정부의 사회적 통제가 예술가와 공연에 미치는 영향력이 어느 정도였는지 가늠할 수 있다.³³⁷⁾

333) 1970~1980년대 다양한 이유로 공연이 금지되었다. 이를테면 <그물에 걸린 배>는 군대에 대한 부정적인 이미지로, <우보시의 어느해 겨울>은 정치권력의 폭력성을 폭로했다는 점에서, <어느 조각가와 탐정>은 한국의 현실을 너무 어둡게 묘사했다는 이유에서, <고구마>는 정부에 불신감을 부추겼다는 이유로 공연 금지되었다(「유신·5공때 금지회곡 “햇빛”」, 『경향신문』, 1990.9.19.).

334) 「유신·5공때 금지회곡 “햇빛”」, 『경향신문』, 1990.9.19.

335) <밥>은 김지하의 동명의 이야기 모음집을 마당극으로 만든 작품이다.

336) 당시 동일한 소재의 연극인 극단 토박이의 <금희의 5월>과 극단 <일어서는 사람들>의 경우 안기부에서 대본을 검열하고 삭제와 수정 등의 요청을 받아들여 간신히 공연되었다(「‘문화 민주화’...걸림돌은 무엇인가 각 분야 인사들의 진단과 처방」, 『한겨레』, 1988.5.15.).

337) 임진택의 창작판소리는 민예총, 전국민족극협의회 등의 조직으로부터 후원받아 공연을 펼쳤다.

이념적 성향에 기반한 지식인 관객의 호응

민중들의 삶과 고민을 담은 임진택의 창작판소리는 과거 진지한 애호가 중심의 귀명창 관중들과 다르게 새로운 청중들에게 높은 관심을 받게 된다. 특히 그의 판소리는 현실사회의 부조리를 파헤치고 사회변화를 지향한다는 측면에서 열렬한 호응을 얻었는데 이들은 기존 전통판소리에 관심을 가졌던 관객들을 대체하면서 새롭게 유입된 관객층이라고 할 수 있다.

관중들은 임진택의 판소리를 통해 판소리가 지닌 특유의 생동감과 자연스러움, 자유분방함 등³³⁸⁾을 엿볼 수 있는데 이는 판소리가 본래 민속 예술이라는 점을 새삼스럽게 각인시킨다. 이는 임진택의 판소리가 지나치게 고급화되고 전문화된 전통판소리와 다르게 ‘놀이적·대중지향적 역할’을 강조하고 있기 때문이다. 판소리는 과거 예술가와 수용자가 서로 구분되지 않는 민속예술³³⁹⁾이었지만 이제 더 이상 관중들이 즐기는 놀이로서가 아니라 감상하는 예술로 변개된 경향이 존재한다. 판소리는 어떤 전통예술보다 관중들과의 호흡이 중시되는 장르다. 조선시대 판소리가 처음 태동할 당시에는 남녀노소와 신분고하를 막론하고 누구나 판에 모여 판소리를 즐겼다. 소리꾼의 슬픈 노래에 눈물을 흘리다가도 익살스러운 재담에 웃음을 터뜨리고 여기에 청중은 각종 추임새를 던지며 적극적으로 판놀음을 벌인 민속연회였다. 20세기 초 극장무대에 오른 판소리는 대중문화로서의 성격을 강하게 지니고 있었다.³⁴⁰⁾ 그러나 어느 순간부터 현대 공연장에서의 판소리는 우아하고 점잖게 감상하는 예술이 되어버렸다. 소리꾼의 세련된 성음과 화려한 기교를 중시하고 관객들 사이에서도 더 이상 자연스럽게 내던지는 추임새를 찾아보기가 힘들게 되었다.

<똥바다>, <오월 광주>가 양반 예술의 양식논리를 거부함에 따라 관객들은 창작판소리를 한결 용이하게 즐길 수 있었다. 임진택은 판소리에 익숙하지 않은 관객들을 위해 판소리 접근의 제약이 되었던 벽을 과

338) 임진택(1990), 앞의 책, 220면.

339) Arnold Hauser, 황지우 역, 『예술사의 철학』, 돌베개, 1983, 293면.

340) 김종철, 『판소리사 연구』, 역사비평사, 2002, 82~83면.

감하게 허물었다. 사설은 고사성어를 거의 없애는 대신 현대 언어에 가까운 쉬운 텍스트를 구성해 대부분의 가사가 대본 없이 편하게 들리도록 했다. 특히 <오월 광주>의 경우 담화 방식에 있어 돌려서 말하는 비유와 은유, 또는 장식이 들어간 채언보다는 직설적인 표현에 집중했다.

관객들은 성음 요소에 대한 전문적 지식을 갖추지 않고도 작품을 직관적으로 쉽게 이해할 수 있었다. 이를테면 <똥바다>와 <오월 광주>에서는 소리꾼의 목소리를 감상하는 것이 작품의 지향점이 아니었기 때문에 소리의 과도한 기교와 아름다움에 집착하지 않았다. 대신 이야기의 내용과 주제의식을 명확하게 드러낼 수 있는 음악적 표현양식에 무게를 두었다. 불합리한 상황을 비틀기 위해 음악적 모순과 풍자를 확대했고 색다른 음향과 분위기를 조성하기 위해 전자 키보드를 부분적으로 활용하기도 했다.

작품에서 관객을 배려한 부분은 아니리를 확대하고 후렴구나 삼입가요, 민중가요 등을 활용했다는 점에서 더욱 두드러진다. 임진택의 판소리는 전통판소리에 비해 아니리의 비중이 많이 차지하는데 이는 관객들에게 이야기를 충실하게 전달할 뿐만 아니라 연행 도중 관객들과의 즉흥적 대화를 시도하려는 노력의 일환이다.³⁴¹⁾ 단순히 추임새 차원을 뛰어넘어 관객들과 적극적인 교류와 소통을 모색했는데 <똥바다>의 경우 따라부르기 쉽고 여흥을 부추기는 후렴구를 반복적으로 삼입했고, <오월 광주>의 경우에는 각 장 말미에 ‘임을 위한 행진곡’ 등과 같이 대중들에게 익숙한 민중가요를 삼입했다.

“나는 이번 작품을 공연하면서 어떻게 하면 관중들을 좀더 적극적으로 참여시킬 수 있을까 하는 문제를 숙고하였다. 그래서 광주항쟁을 주제로 한 운동가요들 중 가장 널리 알려진 「오월의 노래」, 「광주출정

341) 판소리가 고급문화로서 치우치는 현상은 창을 중시하고 아니리를 경시하는 경향으로도 나타난다. 임진택은 판소리가 곧 창으로 인식되고 창을 잘하는 광대를 명창으로 우대하는 반면 아니리와 발림에 능한 광대를 재담광대·또랑광대라고 낮추는 풍조가 판소리의 본질을 왜곡하는 결과를 자초했다고 보았다. 판소리가 노래로만 인식될 경우 창외 전문성으로 말미암아 초보자들의 접근이 쉽지 않기 때문이다. 임진택(1990), 앞의 책, 214면.

가」, 「임을 위한 행진곡」 등을 삽입하여 관중이 직접 부르도록 배치해보았다. (중략) 판소리란 것이 혼자 일방적으로 전달만 하는 것이어서야 어찌 진짜 ‘판’이라고 할 수 있겠는가? 관객이 끼어들 틈이 없는 것은 ‘판’이 아니다. ‘판’의 특성은 교류하고 호흡하는데 있는 것이며 판소리는 광대와 고수와 관중이 하나로 어우러지는 ‘맘판’을 지향한다.”³⁴²⁾

임진택의 작품은 불특정 다수의 대중을 관객층으로 지향했지만 특히 작품이 지향하는 사회변혁의 이념을 공유하는 대학생과 지식인층을 중심으로 뜨거운 호응을 얻었다. 현실고발의 메시지와 문제의식을 드러내는데 있어 간접적으로 우회하기 보다는 직설적이고 과감한 묘사에 가까운 정공법을 택했고, 이는 결정적으로 임진택 창작판소리가 대학생들을 포함해 지식인층 관객을 주요 소비자를 포섭하는 요인이 되었다.³⁴³⁾

그의 작품들을 향유하는 관객 중 지식인층이 많았던 이유는 연행 장소와도 밀접한 관련이 있다. 현장에서 관중들과의 교감을 중시하는 임진택의 판소리는 굳이 정형화된 무대 공간을 고집하지 않았다. 이제껏 그가 공연했던 장소를 살펴보면 대학로와 카페 소극장을 비롯해 근로 현장, 시위 공간 등이 대부분으로 당시 민중운동에 관심이 많은 대학생과 지식인층이 쉽게 운집할 수 있는 공간이었다. 대신 전통판소리의 명창들이 즐겨하는 상업적 무대 혹은 국공립 극장 등에서의 연행 기록은 거의 없다는 점이 대조적이다. 임진택은 판소리를 과거의 낡은 유물이 아니라 현재의 관객과 호흡해야 하는 예술로 여겼기 때문에 현장 관객들과의 거리를 좁히는 공간이라면 무대 규모나 관중의 특성을 따지지 않고 어디서나 공연을 펼쳤다. 그가 창작판소리 소리꾼이면서 동시에 마당극 연출가, 축제 기획자로 두각을 나타냈던 내력 중 하나는 현장에서의 관객들의 반응을 살피고 야외 공연에서 관객이 원하는 즉흥적 요소들을 연행에 반영했기 때문이다.

임진택의 <똥바다>의 1985년 초연 이후 대학교와 노동현장 등의 뜨거운 출연 요청에 힘입어 약 1년 동안에만 무려 4만 여명의 관객을 동원

342) 임진택(1990), 앞의 책, 258면.

343) 유영대, 「임진택, 지식인 광대의 시절노래」, 『객석』 4월호, 2013.

할 정도로 대성황을 이뤘다.³⁴⁴⁾ 특히 연세대 노천극장 공연은 제대로 음향 장비조차 갖춰지지 않는 야외 비상설 무대에 무려 대규모 관객이 운집해서 기념비적 창작판소리 기록으로 회자된다.

“전국의 대학교 안 간 곳이 없지만 가장 기억에 남는 것이 연세대학교 노천극장에서의 공연입니다. 덥성하게 앉아도 수용인원 5천명이 넘는 그 큰 노천극장에 돛자리 대신 가마니 한 장 깔아놓고, 마이크 1대 겨우 세워놓고 <똥바다> 공연을 하는데, 나 자신이 무아지경이 돼서 공연을 끝내고 정신을 차려 본즉 그 야외 노천극장 산등성이까지 관중이 꽉 들어차 있는 거예요. 연세대 노천극장에서 그 기록이 깨진 것이 87년 6월항쟁 직후 이애주 교수가 벌인 ‘바람맞이 춤판’입니다.”³⁴⁵⁾

<오월 광주> 역시 소극장뿐 아니라 각종 대학 축제와 시위문화 공간에서의 공연 등을 통해 대학생과 지식인층 관객들을 만났다. 이 작품은 예술극장 한마당에서 초연한 이후 광주를 비롯한 대도시와 각 지역 대학의 초청으로 발표 당시 약 120회의 공연을 치러냈다.³⁴⁶⁾ 근래의 공연 동영상³⁴⁷⁾을 참조하면 <오월 광주>는 초연 발표 이래 무대나 의상 등에 있어 현대 관객들의 취향을 고려하고 있다는 것을 알 수 있다. 전통 화풍의 병풍 대신 오월 광주의 치열한 현장을 상징하는 걸개그림³⁴⁸⁾을 배경으로 사용했고, 가창자 역시 바지저고리와 두루마기가 아닌 편안한 복장의 개량 한복을 입고 등장하고 있다. 이러한 무대 디자인과 의상은 1990년 초연 당시부터 시도한 것으로 당시 판소리 무대에 비하면 파격에 가까운 실험이었다.

344) 「판소리 東學농민전쟁의 마당극연출가 林振澤씨 종교와 農民運動 두 視角 조화」, 『동아일보』, 1986.1.20.

345) 「6월항쟁 30주년 특집 인터뷰 ⑩ 임진택 판소리 명창·마당극 연출가」, 『바꿈, 세상을 바꾸는 꿈』, 2017.6.19.

346) 「임진택의 창작판소리 <오월광주>」, 『동아일보』, 1995.12.7.

347) 공연 동영상은 서울 조계사 전통문화예술공연장 공연(2015.5.18.)과 광산문화예술회관 공연(2017.5.31.)을 참조했다.

348) 걸개그림은 <오월 광주>의 초연 당시 민족미술협회의회의 김종권·류연복 화백이 공연을 위해 특별하게 제작한 작품을 사용했다(서울 조계사 전통문화예술공연장 공연(2015.5.18.) 참조).



그림 24. 임진택의 <오월 광주> 공연 장면³⁴⁹⁾

임진택의 창작판소리는 1970년대 이후 한국사회가 자유민주주의를 실현하고 정착해 나아가는 시기, 민중정신의 구현 가능성과 사회변혁에 대한 열망을 담은 작품들로 현재까지도 나름의 의미가 있는 소재로 활용된다. <똥바다>는 2014년에 젊은 소리꾼 이자람의 <인터넷 똥바다>³⁵⁰⁾로 패러디 되었다. 이 작품은 임진택의 <똥바다>에 담긴 시대비판 정신을 답습해 사설에 담긴 내용과 표현의 전반을 그대로 원용했는데 몇 소절을 소개하면 다음과 같다.

“때는 2014년, <똥바다>가 세상에 나온 지도 어언 사십년이 지난 어느 날, 세월은 이제 반도도 정보강국이 되었다 하여 분사춘대가 제 예비 유물로 챙길 겸 한국에 가 볼 마음이 슬금슬금 생겨났다. (중략) 조이

349) 앞서 소개한 2015년과 2017년 공연 동영상의 이미지를 첨부한다.

350) 백옥인은 그의 저서에서 한국 인터넷 문화에 대한 냉철한 비판의 목소리를 판소리 <똥바다>에 비유한다(백옥인, 『인터넷 빨간책』, 휴머니스트, 2015.).

나 조이나 나루호도노 조이나 닛뽕고노 신교과서 흥내내어 한일연대
강화하자. (중략) 뿌지지지 지지지지 지지지지 직직 페이스북똥 트위터
똥 구글똥 네이버똥 다음똥”³⁵¹⁾

<오월 광주>는 최근 광주민주화 운동이 사회적으로 다시 많은 주목을 받으면서 항쟁 열사들을 기리는 행사와 함께 많은 공연과 영화 등³⁵²⁾이 선보이는 등 일종의 ‘행사음악(occasional music)’의 일환으로 주로 5월에만 한정되어 연행되고 있다.

임진택의 작품은 특정 시기, 특정 소비층에 호응을 얻었지만 현재까지 일반 대중들 사이에서 폭 넓게 반복적인 향유가 이루어진다고 하기 어렵다. 이는 그의 창작판소리가 지나치게 직설적인 메시지와 프로파간다의 목적의식이 강조되었기 때문이다. 작품이 발표되었던 시기와 달리 2000년대 이후 현재의 관객들이 부담 없이 즐기기에에는 다소 괴리감이 존재한다고 판단된다.³⁵³⁾ 그러나 <똥바다>와 <오월 광주>를 비롯한 임진택의 작품들은 민중의 처절한 고민과 정권에 대한 신랄한 비판 등 과감한 주제의식을 새로운 형식의 판소리로 구현해 냈고, 무엇보다 창작판소리가 진지한 애호가 관객 일변도에서 벗어나 지식인층을 포함한 당대의 새로운 관객들에게 높은 공감을 얻어냈다는 점에서 예술사회학적 의의를 지닌다고 할 수 있다.

351) 「뒤집어 보는 인터넷세상: 판소리 ‘인터넷 똥바다가’」, 『경향신문』, 2014.6.13.

352) 2000년대 이후 연극 <푸르른 날에>, <짬뽕>과 영화 <화려한 휴가>, <택시 운전사> 등을 비롯해 오월 민주화 운동을 다룬 다양한 영화와 연극들이 선보이고 있다.

353) <오월 광주>는 특별한 주인공 없이 민주화운동의 과정을 순차적으로 펼쳐놓은 상태다. 따라서 허구의 인물을 삽입한 가족사적 광주 체험이나 실존 인물들의 항쟁 행적을 담은 이야기 등 얼마든지 새로운 열개 구성이 가능하다. 실제 임진택은 최근 <오월 광주>의 내용을 토대로 후배 소리꾼들과 함께 윤상원의 삶을 그린 판소리 ‘윤상원가’를 준비 중인 것으로 알려졌다(「새내기 소리꾼들 ‘오월 광주 가슴 깊은 열창 - 창작판소리 ‘윤상원가’ 청년판소리꾼 공개 오디션 현장」, 『광주일보』, 2017.9.25.).

3. 김명자 <슈퍼마켓 씨름대회 출전기> (2001년):

현장감 넘치는 판소리로 소시민과의 교감 확대

김명자(1966~)의 창작판소리 <슈퍼마켓 씨름대회 출전기>는 2001년 전주산조축제의 제1회 또랑광대 콘테스트에 출전해 우수상을 수상하며 판소리계에 자신의 이름을 뚜렷하게 각인시킨 작품이다.³⁵⁴⁾ 또랑광대 콘테스트는 2000년대 새롭게 만들어진 창작판소리 작품을 선별하는 경연대회로 김명자는 총 6회까지 개최된 이 경연대회에 매번 새로운 작품을 선보이며 남다른 열의를 보였다. 2회 대회에서 <슈퍼마켓 다이어트 투쟁기>으로 인기상, 3회 대회에서 <슈퍼 마징가 머느리>로 영예의 대상을 수상하면서 그는 창작판소리계를 주도하는 대표적 소리꾼으로 자리매김했다. 그러나 무엇보다 창작 소리꾼으로서 김명자의 대중적 인지도를 높인 판소리는 <슈퍼마켓 씨름대회 출전기>인데 이 작품은 고등학교 교과서에 작품이 실리게 될 정도로 예술적 가치를 인정받았다.³⁵⁵⁾

작사와 작곡 작업을 직접 주도한 김명자는 불과 3일 만에 <슈퍼마켓 씨름대회 출전기>을 창작했다. 이 판소리는 라디오 프로그램 ‘지금은 여성시대’에 소개되었던 시청자의 사연에서 영감을 얻은 작품이다. 원래 그가 배우로 속한 아리랑 극단에서 여성 연극을 올리기 위해 준비한 소재였지만 창작판소리 사설에 맞게 각색하여 많은 관객들에게 선보이게 되었다.³⁵⁶⁾

작품은 매우 짧은 단형판소리 형식으로 동네 슈퍼마켓을 운영하는 이웃집 아줌마인 ‘슈퍼마켓’이 식성 좋은 네 남매 아이들을 위해 김치냉장고를 경품으로 내세운 전국여자장사씨름대회에 출전하게 되고 결승전까지 오르는 투혼을 발휘하지만 아쉽게도 준우승에 그친다는 내용이다. 음

354) 1회 또랑광대 콘테스트 1등상은 박태오의 <스타 대전>이 차지한다.

355) 이 작품은 2011년 금성출판사 고등학교 교과서에 게재되었다.

356) 논산 연무대 출신이었던 김명자는 극단 ‘아리랑’에서 단원으로 활동하다 우연히 극단 대표인 김명우의 <쑥대머리>를 듣고 판소리에 관심을 갖게 된다(조춘화, 『창작판소리의 국어교육 활용 방안 연구 - 김명자 작 <슈퍼마켓 씨름대회 출전기>를 대상으로-』, 전남대학교 교육대학원, 2011, 25~26면.).

반³⁵⁷⁾을 기준으로 서사단락을 구성해 보면 1장 경품을 타기 위해 씨름대회에 나가는 슈퍼댁, 2장 준결승전에서 경상도댁을 꺾은 슈퍼댁, 3장 결승전 분패 이후 컴퓨터 경품에 만족하는 슈퍼댁 등 3개의 장으로 구성된다.

표 11. <슈퍼댁 씨름대회 출전기>의 사실과 장단 정리

구분	장단 및 아니리	등장인물	주요 내용
슈퍼댁 씨름대회 나가는 대목	아니리	해설자	경품을 타기 위해 씨름대회에 나가는 슈퍼댁
	중모리	슈퍼댁, 사남매	
	아니리	슈퍼댁, 순돌이 엄마	
	장단	슈퍼댁, 순돌이 엄마	
	아니리	슈퍼댁,, 슈퍼댁 가족	
	자진모리	슈퍼댁, 선수들	
슈퍼댁 준결승전	아니리	슈퍼댁, 선수들, 사남매	준결승전에서 경상도댁을 꺾은 슈퍼댁
	응원가, 관객	관객들	
	아니리	슈퍼댁, 경상도댁	
	자진모리	슈퍼댁, 경상도댁, 관중	
슈퍼댁 결승전	아니리	슈퍼댁, ○○댁	결승전 분패로 컴퓨터 경품을 타고 이에 만족해하는 슈퍼댁
	중중모리	슈퍼댁, ○○댁	
	아니리	슈퍼댁, ○○댁	
	창조	슈퍼댁	
	진양조	슈퍼댁	
	아니리	슈퍼댁, 사남매	
	중중모리	해설	

3.1. 유희성을 극대화한 단형판소리

서민층의 희노애락을 활기 있게 표현

총 3개 장, 6개 단락으로 구성된 <슈퍼댁 씨름대회 출전기>의 서사구조는 전통적인 판소리와 비교해 극단적으로 파괴적인 형식을 지녔다. 각 장은 약 5분 내외로 전체 공연 시간은 15분이 채 되지 않아 연행 시간만

357) 2004년 ‘건국대 한마당’의 실황 녹음 음반(또랑광대 우리소리, 악당이반 발매)을 참조했다.

놓고 비교하자면 전통판소리 토막소리의 한 대목의 분량에 불과하다. 창과 아니리가 짧은 주기로 교체³⁵⁸⁾되고 장면별 내용이 간단해 판소리를 처음 접한 사람 누구라도 작품을 이해하는 데 전혀 어려움이 없다.

작품의 서사는 씨름대회에 참가한 슈퍼덕이 결승전에 오르기까지의 시합 과정을 단편적으로 전개한다. 각 장에는 슈퍼덕이 싸워야 할 선수들의 경쟁 장면들이 배치되어 있지만 이는 진지하고 첨예한 갈등관계가 아니므로 팽팽한 긴장감을 유발하지 않는다. 대신 씨름 경기 장면들은 유쾌하고 익살스러운 촌극처럼 가볍게 그려지고 있다.



그림 25. <슈퍼덕 씨름 출정기>의 장면 구성

주인공인 슈퍼덕은 어려운 생활 형편에도 불구하고 씩씩하게 가정을 꾸려가는 소시민 여성의 역할을 대변한다. 슈퍼덕은 먹성이 좋은 자식들과 남편을 위해 김치냉장고를 들고 싶지만 빠듯한 형편으로 인해를 갖출 여유가 없다. 그러나 슈퍼덕은 자신의 처지를 비판하기 보다는 억척스러운 생활력과 번뜩이는 재치를 발휘해 김치냉장고가 경품으로 걸린 씨름대회에 도전하는 쾌활한 성격의 소유자다.³⁵⁹⁾ 사설의 담화분석 결과³⁶⁰⁾ 소리꾼은 인물의 외부에서 거리를 두고 슈퍼덕의 유쾌한 시합과

358) 아니리 혹은 소리의 연행 시간은 대부분 1분이 소요되지 않을 정도로 짧다.

359) 2000년대 초 김치냉장고는 가정주부들이 갈구하는 대표적인 아이템으로 주인공인 슈퍼덕이 씨름대회에 출전하는 주요 모티브가 된다.

정을 코믹하게 묘사한다. 해학적 기지로 궁핍한 처지를 돌파해가는 슈퍼택의 좌충우돌 출전기는 우리들의 이웃에게서 흔히 볼 수 있는 중산층 소시민의 평범한 일상생활과 닮아있는데 이는 과거 전통판소리가 지닌 권선징악 혹은 효·충·의와 같이 진지하고 심각한 주제의식에서 탈피해 현대인들의 공감을 이끌어내려는 것이다.

사설³⁶¹⁾은 청중들의 웃음을 유발할 수 있는 장면들을 적재적소에 배치했다. 소리꾼은 주인공인 재기발랄한 성격의 슈퍼택의 심리나 행동을 감질 맛나게 묘사하기 위해 의성어와 의태어를 적절하게 활용하고, 가벼운 웃음을 자아내기 위해 다양한 언어유희를 구사한다.³⁶²⁾ 주인공을 보조하는 인물 역시 주로 해학적으로 묘사되고 있는데 시기심과 질투를 유도하는 순돌이 엄마, 시합 경쟁 상대 등도 대립 관계를 형성하는 악역이 아니라 슈퍼택의 만담을 부각시키는 역할로 그려진다.

[1장. 슈퍼택 소개 대목] 싸움도 슈퍼, 수다도 슈퍼, 욕도 슈프, 인심도 슈퍼, 브라자 뽀스 사이즈도 슈퍼, 힘은 더욱 슈퍼 (중략) 밤일도 슈퍼, 생기도 낚아보자. 한 놈, 두시기, 석 삼, 너구리, 사남매를 두었구나.

[1장. 시합에 참가한 선수 소개 대목] 명송명송 충청도택 맨손체조에 땀 흘리고, 경기택은 뽕박질, 강원택은 감자 먹고, 전주택은 비빔밥 먹고, 광주택은 덤블링(태극기 뽀스를 입고) ‘아 내가 김치냉장고 탈라고 찌그 전라도에서 여그까지 왔어.

360) <슈퍼택 씨름대회 출전기>의 사설에 대해 담화 분석한 결과는 다음과 같다.

구분	설명			대화		묘사	
	인물의 배경	사건의 정황	작가의 논평	사건 진행형	상황 묘사형	인물의 행동	인물의 심리
등장 회수	2회	2회	2회	5회	1회	8회	2회
등장 비중	4.7%	6.3%	7.8%	23.4%	1.6%	50.0%	6.3%
비중 합계	18.8%			25.0%		56.3%	

361) 본 장에서 작품의 사설은 소리꾼으로부터 입수한 대본 자료를 활용한다.

362) 이경미, 『또랑광대의 창작판소리 사설의 문체적 특징과 전통계승 - 김명자 作 <슈퍼택 씨름대회 출전기>와 <슈퍼마징가 며느리>를 중심으로-』, 중앙대학교 교육대학원, 2008.

사설 속에는 상황에 따라 구성된 욕설과 비속어 등이 등장하기도 한다. 1장에서 김치냉장고가 있다며 시기심을 유발하는 순돌이 엄마를 향해 ‘지랄염병하고 자빠졌네’라고 비아냥거리고, 2장에서는 육중한 체구의 준결승전 경쟁자인 경상도택을 가리켜 ‘하이고매, 내가 저년이랑 붙다가는 제명에 못 죽겠는디’라고 중얼거린다. 결승전에 오른 다음 사기가 충만해진 슈퍼택은 ‘눈깔에 뵈는 게 없지’라고 까불대며 거들먹거리기도 한다. 소리꾼의 욕설은 가벼운 농담과 위트로 인식되는데 이는 상대방을 향해 직접적인 공격을 가하는 상황이 아니라 관객에게 웃음을 주기 위한 유머와 개그로 사용되었기 때문이다.

한편 <슈퍼택 씨름대회 출전기>에서는 관객들이 판소리에 수시로 참여할 수 있는 극적 장치를 마련했다. 누구에게나 친숙한 월드컵 응원가를 시합 장면에서 끼워 넣어 관객들이 따라 부르도록 유도하고 판소리 도중에는 느닷없이 유명 스포츠 스타에 관한 질문을 던지며 관객의 자발적인 호응을 이끌어내고 있다. 또한 결승전 장면에서는 등장인물의 명칭을 고정하지 않고 공연하는 지역에 따라 ‘○○택’이라는 이름으로 유동성 있게 지정³⁶³⁾함으로써 현장의 관객이 판소리에 쉽게 몰입할 수 있도록 배려했다.

[1장. 슈퍼택 씨름대회 참가 대목] 수영 잘하는 박태환이는 내 남동생여. (관객에게 질문) 왜? 국민 남동생이니께. 아 그리고 스케이트 잘 타는 김연아는 내 영동생여. (관객에게 질문) 왜? 국민 여동생이니께.

[2장. 슈퍼택 준결승전 응원가 대목] 대한민국!(월드컵 박수, 짜자짜짠 짠) 이겨라 슈퍼! (짜자짜짠 짠) 오 필승 코리아 오 필승 코리아 오 필승 코리아 오호오오레

[3장. 슈퍼택 결승전 장면] ‘나보다 힘 좋은 여편네가 누구여?’ 하고 보니 아담한 ○○택(공연하는 지역택)이 씨름판에 톱! 서 있겠다. 벌써부터 슈퍼택은 저 ○○택이 김치냉장고로 보이는거여.

363) 예를 들어 판소리 공연이 건국대학교에서 펼쳐지면 ‘건국택’, 이천쌀문화축제에서 열리면 ‘이천택’ 등으로 변형시켜 노래를 부른다.

단순하고 경쾌한 음악어법의 부각

<슈퍼덱 씨름대회 출전기>의 음악은 시종일관 판소리의 희극적 특질을 부각하는데 집중한다. 비장과 골계의 조화, 한과 흥의 반복 등과 같은 전통판소리의 균형잡힌 양식을 따르기보다 판소리의 연희적 재미에 방점을 두고 관객들이 쉽게 즐길 수 있도록 음악적 짜임새를 구성했다. 애초 야외소리판에서 펼쳐지는 경연대회를 염두하고 창작된 작품이니만큼 누구나 이해하고 수용할 수 있는 소리 어법이 강조된 것이다.

전반적으로 <슈퍼덱 씨름대회 출전기>은 창에 비해 아니리의 비중이 매우 높는데³⁶⁴⁾ 노래와 성음 기교에 의존하기보다 즉흥적이고 재기발랄한 재담으로 극을 이끌어가고 있음을 짐작할 수 있다. 장단과 악조의 경우 진양조와 계면조는 슈퍼덱이 결승전에 패배하여 낙담하는 장면(3장)에서 단 한 차례만 등장할 뿐 나머지 부분은 빠른 장단에 우조가 결합되어 판소리 전반을 씩씩하고 여유 있는 분위기로 이끌어간다. 작품의 각 장면에 따른 음악적 구성을 도식화하면 다음과 같다.



그림 26. <슈퍼덱 씨름 출전기>의 장면별 음악 구성³⁶⁵⁾

364) <슈퍼덱 씨름대회 출전기>의 사설에서 창과 아니리의 비중을 분석한 결과 아니리가 작품에서 차지하는 비중이 무려 37%에 이른다.

365) 특별하게 빠르기 지정 없이 '장단'으로 설정된 부분이 있는데 이는 소리꾼이 공연 당일 청중의 분위기에 따라 장단을 유동적으로 운용하려는 것이다.

악보 19. 단순하고 따라 부르기 쉬운 음형이 반복되는 대목

♩=78, 실음보다장 2도 낮게 기보

♩.=55, 실음 기보

– 178 –

결승전 분패 이후 낙담하는 장면(3장)에서는 우조의 호탕하고 경쾌한 분위기에서 돌연 진양과 계면조로 분위기의 변화를 꾀하지만 음악적으로는 여전히 단순하게 표현된다는 인상이 강하다. 판소리에서 대개 슬픈 정서가 조성되는 장면은 까다로운 장식음을 넣어 섬세한 시김새를 구사하는 게 일반적이나 이 대목에서는 정교한 기교나 꾸밈없이 직선적인 통성으로 슬픈 감정을 표출한다.

악보 20. 시김새가 배제된 진양조 대목

♩.=40, 실음보다 장2도 낮게 기보

소리

김 치 - 냉 장 고 - 김 치 - 냉 장 고 - -

북

어떤-년은 - 팔 자 좋아- 김 치 냉 장 고 사 쓰 는 디 - - -

판소리가 아닌 여타 장르의 친근한 선율들을 풍자적으로 차용해 음악적 재미를 높인 점도 주목할 만하다. 대중들에게 익숙한 민요, 응원가, 트로트 등의 선율을 배치해 관객의 신명을 깨우고 관객을 연행에 직접 참여시키려는 의도다. 슈퍼덕이 체육관에 도착해 경기 전 몸을 푸는 대목(1장)에서는 제주도 민요인 <이어도 사나>의 후렴 멜로디 ‘이어 싸나, 이어 싸나’를 차용했다. 경상도덕과의 준결승전을 앞두고 가족들이 슈퍼덕을 응원하는 대목(2장)에서는 <월드컵 응원가>의 ‘오 필승 코리아’와 <아리랑>의 ‘아리랑 아라리오’의 선율을 절묘하게 결합했다. 자식들과 함께 컴퓨터 경품으로 만족해하는 마지막 장면(3장)에서는 자장가 <금자동아 은자동아>를 재치 있게 패러디한 부분도 나타난다.

악보 21. 각종 패러디를 활용한 대목

① 1장. 제주 민요 <이어도사나>의 패러디(자진모리)

♩.=120, 실음 기보

소리

까 부 잡 잡 제 주 도 맥 노 를 지 으 며 물 을 푼 다 이 어 싸 나 아 - 아 - 이 어 싸 나 아 - 아

북

② 2장. 월드컵 응원가와 아리랑의 결합

♩.=70, 실음보다 장3도 낮게 기보 ♩.=140

소리

오 필승 코리아 - 오호오예 아 - 리 랑 - 아 - 리 랑 - 아 라 리 - 요 -

북

박수

③ 3장. 자장가 <금자동아 은자동아>의 패러디(중중모리)

♩.=60, 실음보다 장3도 낮게 기보

소리

금 자 동 아 내 자 식 - 은 자 동 아 내 새 끼 우 리 엄 마 일 등 엄 마

북

3.2. 또랑광대 정신으로 현장 관객과 밀착 호흡

살아있는 소리판의 정신 구현

김명자는 1980~1990년대 창작판소리를 주도한 비가비 예술가의 계보를 잇는 소리꾼으로서 체계적인 득음 학습 과정을 거친 명창들과는 상이한 예술가 경력을 쌓아왔다. 한국외국어대학교에서 러시아어를 전공한 그는 대학 졸업 후에 극단 ‘아리랑’에 들어가 마당극 배우 활동을 시작한다. 극단 생활 도중 1990년대 중반 판소리에 입문해 1994년 방성춘 명창으로부터 동초제 춘향가를 사사하였고, 2001년 또랑광대 콘테스트에 참가한 것을 계기로 본격적인 창작판소리꾼 경력을 펼쳐나가기 시작한다.³⁶⁶⁾

또랑광대 콘테스트는 전주산초축제에서 소리판의 회복과 판소리의 대중화를 겨냥하여 만든 창작판소리 대회로 2001년부터 총 6회 개최되었다. 본래 또랑광대라는 의미가 ‘주류 소리무대에 진출하지 못하고 지역에 거주하면서 마을에서만 활동하는 소리꾼’³⁶⁷⁾을 가리키듯 또랑광대 콘테스트는 득음의 경지에 오른 명창이 아닌 새롭고 친숙한 판소리를 만들어내는 젊은 소리꾼을 선발한다. 이 대회는 완창판소리가 아닌 단편 판소리를 경연종목으로 하여 신진 소리꾼들이라면 누구라도 출전이 가능하다.

김명자가 또랑광대 콘테스트에 많은 관심을 기울인 이유는 무엇보다 소리판의 생생한 현장성과 즉흥성 때문이다. 이 대회는 소리기량을 뽑내는 자리가 아니라 야외 소리판에 모인 관객들을 공연에 끌어들이므로써 ‘재미있는 판소리’, ‘쉬운 판소리’, ‘오늘의 판소리’ 등을 표방한다.³⁶⁸⁾

“전국산초축제는 전통판소리 맥을 이어가고, 명창을 키워내는 산실이라

366) 2001년 전주산조예술제 예술 감독을 맡고 있던 박홍주가 극단 아리랑 대표 김명곤의 추천을 받아 김명자가 대회에 참가한다(정혜정, 「또랑광대 창작판소리의 특징」, 『어문논총』 19, 전남대학교 한국어문학연구소, 2008, 182~183면.).

367) 김기형, 앞의 논문(2004), 9~10면.

368) 박홍주, 앞의 논문(2011), 196~198면.

고 말하고 있는데, 너무 박제화 되어있고 권력화 되어 있어, 문제도 많이 있어요. 그래서 이에 대조되는 ‘또랑광대’를 발굴하고 새로운 판을 만들었던 거예요. 또랑광대는 바닥정서를 대변하고 있는 것이지요.”³⁶⁹⁾

또랑광대들은 작품 소재와 등장인물을 평범한 소시민들의 소소한 일상생활에서 찾는다. <슈퍼덱 씨름대회 출전기>의 경우에도 라디오 프로그램의 시청자 사연으로 창작 아이디어를 얻고 여기에 소리꾼의 개인적인 인생 경험과 생활사를 덧붙여 완성되었다. 특히 평생 동안 슈퍼마켓을 운영해 온 소리꾼의 모친이 ‘슈퍼덱’이라는 참신한 캐릭터를 탄생시킨 결정적 계기가 되었다.

“‘전주산조예술제’에 출품하기 위해 3일 만에 만든 작품이에요. 쓰고 나서 보니까 제 엄마 얘기더라고요. 슈퍼를 운영하셨거든요. 슈퍼하는 슈퍼덱에, 몸무게가 80kg, 자식이 6명. 엄마를 보고 자란 유년 시절 기억이 은연중에 녹아들어간 거죠. 저의 어머니 뿐 만 아니라, 우리의 친정 엄마들 이야기예요. 어려운 시절에 자식들 잘 키워보고자 애썼던 우리 엄마들. 고생하셨던 엄마들을 향한 애정이 ‘슈퍼덱’이라는 캐릭터를, 이야기를 만들어줬다고 생각해요.”³⁷⁰⁾

비가비 예술가와 마찬가지로 또랑광대는 성음에 큰 비중을 두지 않고 대신 해학적 재담소리를 강조한다. 판소리계 일각에서는 이에 대해 비판을 제기했고 김명자의 <슈퍼덱 씨름대회 출전기> 역시 발표 당시 작품의 완성도에 대해 긍정적 반응 일변도는 아니었다. 그러나 김명자는 이를 반박하며 또랑광대 작품이 지닌 시대적 가치와 장점으로 판소리의 현장화, 현재화 등을 내세웠다.

“처음 부각되었을 때 성음이 되지 않는 면에서 말이 많았어요. 그것이 무슨 판소리냐 하는 것이죠. 그렇지만 다른 부분에서 자궁심이 있으니

369) 작아가 만난 사람 블로그, 「도랑물은 바다로 흐른다 - 또랑광대 김명자」, 2006.6.8.

370) 아름다운 기자단, 「아름다운가게 세종로책방에서 펼쳐진, 흥겨운 판소리 한마당 <슈퍼덱 씨름대회 출전기>」, 2015.8.1.

까. 말그대로 또랑광대니까요. 물론 기량도 있어야겠지만 소리로서도 인정이 되고 폭넓게 바닥 민중들에게 다가설 수 있는 또랑광대 판이 되어야 하지 않을까, 넓고도 깊게 다가서야 하지 않을까 싶어요.”³⁷¹⁾

<슈퍼덱 씨름대회 출전기>가 대중들에게 많은 사랑을 받은 이후 ‘슈퍼덱’은 또랑광대 소리꾼 김명자를 함축하는 대표적인 캐릭터 역할로 자리매김했다. <슈퍼덱 다이어트 투쟁기>와 <슈퍼 마징가 며느리> 등 슈퍼덱을 주인공으로 하는 다양한 창작판소리들이 연작의 형태로 연이어 발표되었기 때문이다. 이외에도 그는 <짜통 수궁가>, <난곡이야기>, <대추씨 영감 난리났네>, <오과장 서해바다 표류기> 등 짙막한 단형판소리를 다수 창작하여 공연했는데 이들은 모두 또랑광대의 정체성을 담고 있는 작품들로 평범한 현대인들의 애환과 웃음을 구수하고 걸죽한 입담으로 녹여낸 것들이다.

가벼운 여흥을 즐기려는 판소리 문외한 관객들의 호응

<슈퍼덱 씨름대회 출전기>는 2001년 발표된 이래 매년 수십 회 가량의 공연을 펼쳤고 현재까지 누적된 공연 회수를 합하면 약 1,000회 이상에 달할 정도로 오랫동안 애호되었다. 이 작품은 전문지식이 풍부한 애호층보다는 주로 아마추어 관객들로부터 큰 호응을 얻었는데 이는 사실과 음악이 지닌 과격적 오락성으로 인해 남녀노소 할 것 없이 누구나 작품을 쉽게 즐길 수 있기 때문이다. 관객들은 15분 남짓한 시간 동안 심각한 메시지가 주제의식에서 벗어나 유쾌하고 신명나는 판소리를 지루할 틈 없이 감상할 수 있었다.

텍스춰 분석에서 살펴본 바대로 <슈퍼덱 씨름대회 출전기>는 일상의 현대적 언어로 직조된 사설, 단순하고 경쾌한 음악을 통해 판소리가 어렵고 지루하다는 그간의 대중들의 선입견을 불식시켰다. 소리꾼이 수시로 관객들을 향해 익살스러운 질문을 던지는가 하면, 응원가와 아리랑 등 소리꾼과 관객이 어우러져 함께 부를 수 있는 노래들을 삽입해 관극

371) 작아가 만난 사람 블로그, 앞의 기사(2006.6.8.) 참조.

의 몰입도를 높이는 요인이 되었다. 또한 작품의 앞과 뒤에 관객들의 호기심을 자극하는 요소들을 배치해 공연의 즐거움을 배가시켰다. 이를테면 공연의 뒤풀이로 <춘향가> 중 사랑가, <홍보가> 중 놀부심술대목, 화초장 대목 등 전통판소리의 해학적 대목을 삽입했다. 공연이 시작되기 전에는 만화영화 <내 이름은 캔디>를 단가 형식으로 바꿔 무대에 모인 관객들의 이목을 사로잡았다.

[캔디 타령] “(아니리) 그때여 캔디가 갱년기에 걸려서 방구석에 처박혀서 울고 있을적의 안쏘니, 테리우스, 알버트 아저씨, 이라이자까지 앞다투어 위로할적으 (세마치) 외로워도 슬퍼도 나는 안울어 참고 참고 또 참지 울긴 왜 울어 (후략)”

작품이 발표된 초창기에는 주로 대학과 지역 축제에서 연행되었는데 주로 야외 상설무대나 운동장 등 살아있는 소리판의 현장이 되었다. 축제 공연은 대부분 불특정 다수를 대상으로 하는 무료 행사로 다양한 장르의 레퍼토리 공연들과 뒤섞여 연행됨에 따라 관중의 분위기가 다소 산만하거나 어수선하기 마련이다. 이때 <슈퍼덕 씨름대회 출전기>는 특유의 신명나는 소리와 발랄한 재담으로 야외에 운집한 관객의 이목을 순식간에 사로잡아 공연에 집중시켰다.



그림 26. <슈퍼덕 씨름대회 출전기> 공연 이미지

최근 김명자는 다양한 연행 공간을 넘나들며 관객들과의 접점을 폭넓게 확장하고 있다. 관공서나 기업 등에서 주최하는 각종 이벤트성 공연에서는 근로현장 혹은 작업공간이라는 딱딱한 분위기의 장소를 친근감

있는 무대로 탈바꿈시켰다. 판소리 공연을 마치고 난 후에는 민요와 트로트 메들리를 결합한 흥겨운 뒤풀이로 직장인 관객들의 신명을 더했다. 2015년에는 공익활동을 목적으로 운영되는 상점인 아름다운 가게에서 어린이와 가족 관객을 위한 무대를 선보이며 슈퍼덕의 이야기를 삽화로 그대로 옮겨놓은 아동용 그림책을 발간했다.³⁷²⁾ 기존에 단형판소리의 약점으로 인식되었던 짧은 연행시간을 확장하고 사설의 내용을 각색해 공연을 업그레이드하기도 했다. 2017년에는 마당극 형태로 작품을 새롭게 연출해 처음으로 극장식 무대인 국립극장에서 작품을 선보였다. 이 공연은 추석기간에 부모를 동반한 가족 관객들을 겨냥해 기존 줄거리에 주부들과 관련한 골계적 에피소드를 추가하고, 공연 도중 관객과 씨름 시합을 벌이는 이벤트를 열기도 했다.

김명자의 <슈퍼덕 씨름대회 출전기>는 현실에서 일어날 법한 이야기를 판소리로 창작해 현대인들의 보편적인 공감을 얻었다는 데 중요한 의미를 갖는다. 또한 2000년대 이후 대다수 창작 작품이 일회성 행사에 그치는 것과 달리 <슈퍼덕 씨름대회 출전기>는 다양한 각색 작업과 연행 관객 모색을 통해 현재까지도 공연을 지속해오며 젊은 창작판소리 예술가들이 나아가야 할 전형을 제시한다. 다만 여타의 또랑광대들과 마찬가지로 김명자 역시 오랜 기간 동안 소리 공력을 쌓아온 소리꾼이 아니고 판소리 창작에 소요된 시간도 짧아 작품의 완성도와 예술성 측면에서는 아쉬운 점이 다소 존재한다.³⁷³⁾ 무엇보다 지나치게 가벼운 웃음과 단편적인 재미를 부각함에 따라 판소리가 지닌 성음놀이적 특성 혹은 비장과 골계의 균형을 구현하기에는 미흡한 측면이 있다. 또한 최근 소리꾼이 발표한 일련의 작품들이 <슈퍼덕 씨름대회 출전기>와 유사한 소재와 형식을 보이고 있어 향후 소리꾼의 예술적 성취를 높이고 관객의 지지를 이끌어내기 위해서는 보다 새롭고 실험적인 창작 작업이 요구되는 바이다.

372) 김명자·최미란, 『슈퍼덕 씨름 대회 출전기』, 한겨레아이들, 2014.

373) 김기형과 김현주를 비롯한 다수의 연구자들은 또랑광대가 일구어 낸 판소리의 대중화, 현대화 등의 성취와 별개로 이들의 예술적 완성도에 있어서는 부족함이 있음을 지적한다(김기형(2004)과 김현주(2004)의 앞의 논문 참조.).

4. 이자람 <사천가> (2007년):

서사극의 융합 실험으로 창작판소리의 대중화

이자람(1979~)의 창작판소리 <사천가>는 독일의 극작가인 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)의 대표적 서사극 <사천의 선인>을 모티브로 창작되었다. 2007년 정동극장이 주최한 아트프런티어시리즈에서 <판소리 브레히트 사천가>라는 타이틀로 관객들에게 처음 선보인 이후 2015년까지 두산아트센터, 국립극장, 의정부예술의전당 등에서 릴레이 공연을 펼쳤다. 더불어 이 작품은 국제연극제 수상³⁷⁴⁾과 함께 폴란드의 콘택, 프랑스 파리, 미국 LA와 워싱턴, 시카고 등 해외에서도 공연을 수차례 이어 나갔고, 프랑스에서는 리옹 국립극장 공연 당시 불어 대본이 완역되어 출판될 정도로 높은 주목을 받았다.

<사천가>는 프롤로그와 에필로그, 2개의 막간극을 포함해 총 14장으로 구성되었다.³⁷⁵⁾ 원작에서 시대 미상의 사천(四川)이 2000년대 한국의 사천 탐골펠리스로 옮겨왔고, 주인공은 창녀 ‘센테’에서 똥녀 ‘순덕’으로, 사촌 ‘슈이타’는 ‘견식’으로 각각 각색되었다. 각 서사단락은 1장 선인을 찾기 위해 사천에 방문한 신들, 2장 신들로부터 선인으로 낙점되어 거액의 돈을 보상받는 순덕, 3장~5장 분식집을 차린 순덕과 변신을 통해 위기를 모면하는 순덕, 6~10장 견식의 혼탁한 사랑으로 변녀하는 순덕, 11~13장 식품사업의 확장과 순덕의 임신, 14장 변신의 해제와 신들의 퇴장 등의 장면으로 구성되어 있다.³⁷⁶⁾

374) 2010년 이자람은 제20회 폴라드 콘택 국제연극제(The 20th International Theatre Festival KONTAKT)에 공식 초청되어 ‘최고배우상(The Award for the Best Actress)’을 수상했다.

375) 브레히트의 『사천의 선인』은 서막과 에필로그, 10개의 장과 7개의 막간극으로 구성되어 있다.

376) 판소리 <사천가>의 내용은 다소 복잡한데 주요 줄거리는 다음과 압축할 수 있다. 사천에 세 신들이 착한 사람을 찾으러 방문하고 이들은 순덕의 선행에 감동받아 거액의 돈을 준 후 계속 착하게 살 것을 주문하며 떠난다. 순덕은 그 돈으로 마음분식을 차리지만 주위 사람들의 탐욕으로 파산 직전에 이르자 사촌오빠인 남재수로 변장해 위기를 모면한다. 어느 날 우연히 소블리에를 꿈꾸는 나쁜 남자 견식을 만나 첫눈에 빠진 순덕은 임신까지 하지만 결국 그에게

표 12. <사천가>의 사설과 장단 정리

구분	장단 및 아니리	등장인물	주요 내용
프롤로그. 이산 저산 꽃이 피니	중모리	해설자	시공간 배경: 2000년 어느 여름, 한국의 사천
	아니리	창자(이자람)	
	아니리	창자(이자람)	
1장. 세 신의 사천방문_착한 사람 찾기	자진모리	신들	사천에 방문해 신들에게 알현하는 사람들
	아니리	신들	
	중모리	신들, 군중	
	아니리	신들	
	창조	신들	
	아니리	신들	
	중중모리	신들, 나예빠	
	동살풀이	나예빠	
	엇모리	신들, 나예빠	
	아니리	신들, 나예빠	
	아니리	신들, 붕어뽕 왕씨	
	휘모리	신들, 붕어뽕 왕씨	
	아니리	신들	
	중중모리	신들, 군중	
	아니리	신들	
2장. 사천의 착한 이, 남순덕	진양	순덕이	신들은 자신들의 부탁을 기꺼이 들어준 순덕에게 선행의 보답으로 뭇 돈을 제공
	아니리	붕어뽕 왕씨	
	자진모리	붕어뽕 왕씨	
	아니리	신들, 순덕이	
	창조	신들	
	아니리	신들, 순덕이	
	휘모리	신들	
	아니리	신들	
	엇중모리	신들	
	아니리	신들	
	단중모리	순덕이	
	아니리	신들	
	휘몰이	신들	
	아니리	신들, 순덕이	
	아니리	신들, 순덕이	
3장. 꿈의 마음분식	자진모리	분식집 묘사	분식집을 차린 순덕에게 무리한 부탁을
	아니리	등장인물 묘사	
	자진모리	마담(뽕부인)	

배신당한다. 다시 남재수로 변장한 순덕은 온갖 수단과 방법으로 사업을 번창 시키고 주위 사람들은 남재수가 순덕을 해치고 돈을 훔쳤다고 고발한다. 법정에서 재판관으로 분한 신들과 재회한 순덕은 아무리 노력해도 착하게 살기 어려웠음을 토로하지만 신들은 어떠한 해답도 주지 않은 채 순덕을 외면하고 떠난다.

	아니리	순덕, 마담	요구하는 이웃들
	자진모리	마담	
	아니리	목수	
	중중모리	목수, 순덕	
	아니리	순덕	
4장. 막간극_선함이랑 고통에서 피어나는 것	아니리	신들	신들의 만담
5장. 마음분식	아니리	손님들	남재수로 변장한 순덕이 위기를 모면
	세마치	남재수, 손님들	
	아니리	남재수, 손님들	
	창조	목수	
	아니리	남재수	
	자진모리	남재수	
	중모리	목수, 남재수	
	중중모리	남재수	
	아니리	해설자	
	도살풀이	집주인(사모님)	
	아니리	순덕	
	중모리	순덕	
6장. 한강_사랑은 비터스윗	아니리	순덕	우연히 견식을 만나 사랑에 빠진 순덕
	느린자진모리	순덕	
	아니리	순덕, 견식	
	기타와 함께	견식	
	타령	견식	
	양금과 함께	순덕, 견식	
	아니리	견식, 순덕	
7장. 마음분식_ 사랑은 고통의 시작	세마치	견식, 순덕	순덕은 견식의 혼탁한 사랑에 고통을 호소하고 남재수(변장)는 견식에게 큰돈을 담보로 결혼 승낙을 수용
	아니리	장면전환	
	중중모리	마담(뽕부인)	
	아니리	순덕, 손님들	
	중중모리	순덕	
	아니리	광목장수 부부, 순덕	
	중중모리	견식 모친, 순덕	
	아니리	행동설명	
	진양	남재수	
	단중모리	집주인, 남재수	
	아니리	행동설명	
	단중모리(타며)	견식, 남재수	
	아니리	남재수, 견식	
8장. 두 가지 사랑의 줄다리기	진양	(순덕) 해설자	이웃의 부자인 변사장이 순덕에게 구애를 하고 순덕이 이에 갈등과 변민을 호소
	아니리	해설자	
	굿거리	변사장, 남재수	
	아니리	남재수, 변사장	
	자진모리	변사장	
	중중모리	변사장	
	아니리	견식, 변사장	

	창조	순덕	
	늦은중모리	순덕	
9장. 자선결혼잔치	동살풀이	순덕, 뽕부인 外	신랑의 불참으로 영망이 된 결혼식
10장. 막간극_착한 사랑에 대한 찬양	신들	신들	신들의 만담
11장. 마음분식_ 순덕이의 임신	아니리	장면설명	결혼파투로 망연자실한 순덕은 임신을 자각
	중중모리	변사장, 순덕	
	아니리	변사장	
	느린 굿거리	순덕	
	드렁갱이	순덕	
	느린 굿거리	순덕	
12장. (주)사천식품_ 변창하는 식품공장	아니리	장면설명	남재수로 변신해 사업을 확장
	느린 짬바	견식	
	아니리	남재수, 견식	
	엇모리	남재수	
	아니리	직원	
	짬바	남재수, 직원	
13장. 임신 사실을 알게 된 견식의 의심	아니리	해설자(군중)	순덕의 임신을 알아차린 견식
	아니리	장면설명	
	중모리	임차인 노부부	
	아니리	장면설명	
14장. 법정_무조건 착하게 (신들: 남재수편, 소리꾼: 남순덕편)	자진모리	견식, 순덕	법정에서 남재수와 견식이 소란을 벌인 후, 남재수는 본인이 순덕이라고 고백, 이러한 소동을 외면한 채 급격히 떠나는 신들
	아니리	장면설명	
	휘몰이	장면설명	
	아니리	판사들(신들)	
	도살풀이	판사들(신들), 남재수	
	자진모리	견식	
	변사장	변사장	
	자진모리	뽕부인	
	아니리	뽕부인	
	자진모리	해설	
	최이방	최이방	
	자진모리	해설	
	박명수	박명수	
	자진모리	해설	
	아니리	판사들(신들)	
	휘모리	군중	
	아니리	순덕	
	판사들	판사들	
	동살풀이	장면설명	
	판사들	신들	
	동살풀이	장면설명	
에필로그	아니리	이자람	마무리
	엇중모리	이자람	

4.1. 전통과 현대의 혼성결합을 통한 소외효과 창출

글계와 해학을 통한 현실비판

2000년대 한국 자본주의 사회를 배경으로 하는 <사천가>는 주인공 순덕이 팍팍한 현실의 벽에 부딪혀 선과 악의 모습을 넘나들며 살아가는 힘겨운 삶의 과정을 그리고 있다. 작품을 관통하는 하나의 질문은 ‘현대 사회에서 인간의 행동은 개인 특수적인가? 혹은 상황 의존적인가?’이다. 전자가 옳다면 사람들은 어떠한 고난의 상황에서도 개인적 신념에 따라 선하게 살 수 있을 것이고, 후자가 맞다면 개인은 올바른 신념에도 불구하고 사회적 환경으로 인해 악행을 저지를 수밖에 없다고 가정한다.

<사천가>는 인간의 행동 결정에서 성격과 상황 중 양자택일이라는 어려운 질문지를 던지며 관객이 주인공이라면 어떠한 선택을 할지 스스로 답을 내도록 유도하고 있다. 극의 서사를 구성하는 14개 장면들은 사회적 고난과 이를 극복하기 위해 주인공이 순덕(선)과 재수(악)로 변신하여 대응하는 과정으로 해석할 수 있고 이를 도면화하면 다음과 같다.

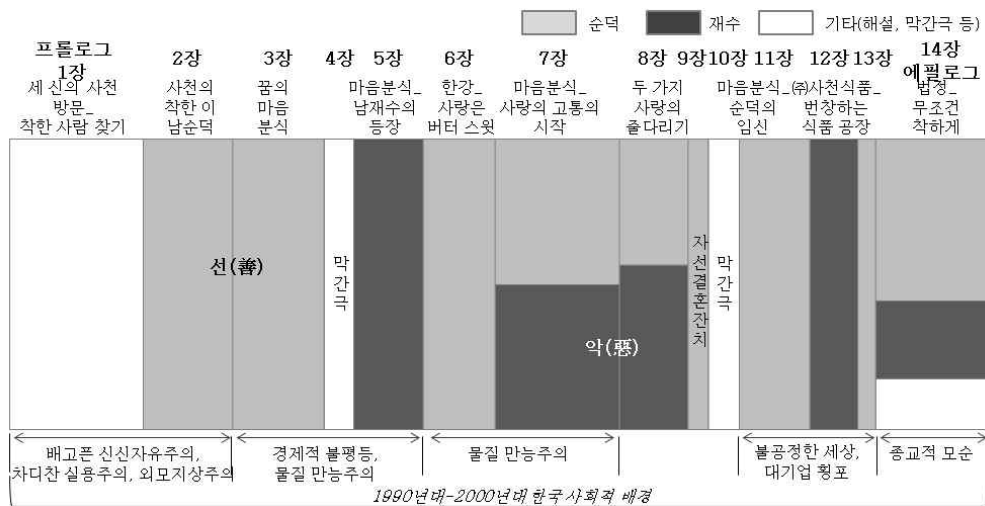


그림 28. <사천가>의 장면 구성과 선악의 교차 양상³⁷⁷⁾

377) 본고에서 활용한 작품의 1차 자료는 다음과 같다. 「이자람 <사천가> 대본」, 『예술의전당 공연 팸플렛』, 2010.; 이자람 <사천가>, 국립극장, 2012.7.7.

극중에서 묘사되는 한국 사회는 많은 병폐들로 찌들어 있다. 작가는 당대 현실을 배고픈 신신자유주의와 차디찬 실용주의 시대로 설정(프롤로그)한 후, 외모 지상주의와 실업문제(1장), 경제적 불평등(3장, 5장), 산업화에 따른 물질 만능주의(6장, 7장), 대기업의 횡포와 노동 착취, 부정 부패의 만연(11장), 종교의 근원과 기능적 모순(에필로그) 등의 사회 문제들을 깊숙하게 침투시켰다. 대중들이 평소 느껴왔던 고민들은 ‘지금 여기’에서 직면하는 사회적 현실들로 상기시키려는 의도다. <사천가>에 그려진 2000년대 한국 사회의 모습을 자세히 살펴보자.

[프롤로그] 때는 배고픈 신신자유주의, 차디찬 실용주의 시대구나. 눈 감으면 코 베어가고, 돈 때문에 여배우 팔아먹고, 돈 때문에 지 부모 찌르고, 돈 때문에 자식 버리고, 돈이 없다고 돈, 돈, 돈!

[1장] 세 신이 앞다퉈 말을 건다. “아이고 아가씨 얼굴도 몸매도 너무 착하네. 우리는 착한 사람을 찾고 있는 신1, 신2, 신3인데, 우리가 착한 사람을 찾고 있다우. 혹시 아가씨 집에서 하룻밤만 신세질 수 있겠나”

[5장] “내가 여기 건물준데, (중략) 이집 얼른 빼주면 좋겠어. 난 거지들끓는 더러운 세입자 필요 없어. 이주일 줄테니 정리하고 나가주면 좋겠네. 싫으면 거지 쫓고 보증금 올리던가”

[6장] 이 좁은 땅에서 평범한 4년제 대학 졸업장은 쓸 데가 없어. 아아가련하다. 나의 꿈은 날개를 꺾이고 더 이상 세상에 미련은 없어.

[11장] “요새 직원들이 영 비실비실해. 이유가 뭐지?” “작업환경이 근로조건에 못 미친다고 아우성입니다. 이러다 촛불이라도 들고 설치면 골치 아플 텐데요” (중략) “저도 한때 시위 좀 해봤습니다. 그거 아무 쓸 데 없더라구요. 주변을 타하고 불평할 시간에 좀 더 일하세요.

온갖 부조리의 민낯을 드러낸 자본주의 시대에 주인공은 사회적 결핍을 잔뜩 안고 사는 순덕이라는 인물이다. 순덕은 가난하고 똥똥한데다 마땅한 능력과 일자리도 없는 여성으로 성별, 재산, 외모, 학력, 직업 등

에서 사회적으로 취약한 계층들을 대변한다. 순덕의 지닌 유일한 미덕은 오직 타고난 착한 성품뿐인데 신들은 그녀에게 어떠한 상황에서도 끝까지 선량하게 살 것을 요청한다.

순덕을 둘러싸고 있는 주변 사람들은 우리 주위 어디서나 볼 수 있는 인간 군상들로 종교인(신 1, 2, 3), 지배계층(최이방, 박명수 의원), 부유층(이발소 변사장, 건물주), 빈민층(견식과 견식 모친, 목수장, 뽕부인, 광목장수 노부부, 붕어뽕 장수) 등 실로 다양하다.³⁷⁸⁾ 지배층이나 빈민층 할 것 없이 이들 대부분은 주인공의 착한 천성을 이용해 악행을 서슴치 않는 인물들로 묘사함으로써 현대 사회에서 사람들이 겪어야 하는 인간 관계의 고충을 낱알이 드러낸다.

사회지도층과 부유층은 막강한 지위와 재산을 이용해 약자에게 횡포를 떨다. 국회의원 최이방과 박명수는 사회적 본분을 잊은 채 서민들을 괴롭히는 배후세력으로, 건물주는 세입자 순덕을 불합리한 이유로 내쫓는 악덕주로, 이발소 변사장은 돈만 있다면 사랑까지 살 수 있다고 생각하는 음흉한 재력가로 그려진다. 뽕부인을 비롯한 다수의 빈민층은 사회적 관계에서 자신이 약자임을 내세워 순덕에게 무리하게 선행을 베풀 것을 요구하고 견식은 ‘사랑’의 감정을 빌미로 거액의 돈을 챙긴다.

<사천가>에서 순덕을 진심으로 돕는 인물은 오직 가난한 광목장수 부부 뿐인데 이들은 곤경에 처한 순덕에게 돈을 빌려주지만 정작 자신들은 병에 걸리고 살림살이 형편이 악화된다. 결국 빈민층의 선부른 이타 행동은 자신들에게 빈곤만을 가중시킬 뿐이라는 냉혹한 현실의 메시지를 각인시킨다.

<사천가>의 이야기를 이끌어 가는 핵심 인물은 단연 순덕이다. 극은 순덕에게 자연스러운 감정몰입을 유도한다. 극중 배역 중에서 청중들의 심리와 가치관 등에 부합하는 인물을 통상적으로 ‘동화인물(同化人物)’이라고 하는데 <사천가>에서는 주인공인 순덕을 동화인물로 자연스럽게 부각시켜 놓았다. <사천가>는 설명·묘사보다는 인물의 대화나 내적 독백 중심인 ‘공적 내부 시점’³⁷⁹⁾을 취해 순덕의 말과 생각에 관객이 동조

378) 등장인물들은 한국 사회에 충분히 있을 법한 직업들과 작명으로 각색해 친밀감을 높이고 있다(김선형(2014), 앞의 논문, 11~12면.).

하도록 위치시키는데 일자리 부족, 부의 불평등 등의 문제는 현대인이라면 동질감을 느낄 수밖에 없는 고민일 것이다.

<사천가>는 특히 순덕이 젠더 약자인 ‘여성’으로서 겪는 슬픔과 고난 등에 주목한다. ‘여성’은 이자람이 오랫동안 천착해온 주제로 소리꾼으로서 작품을 통해 예술가가 할 수 있는 사회적 역할에 대해 숙고해오던 그는 문학과 연극 등에 비해 전통예술이 여성문제에 소홀했던 점을 자각하고 판소리 사설에 소외된 여성 문제를 지속적으로 반영했다.³⁸⁰⁾

사회 약자인 순덕이 유일하게 탈출할 수 있는 수단은 ‘분열과 변신’이다. 일그러진 사회 현실과 파렴치한 인간 군상들 사이에서 변신은 능동적으로 삶을 헤쳐 나가려는 의지의 발로다. 인물의 이름을 순덕(順순할 순, 德덕 덕)과 재수(財재물 재, 修덕을 수)로 대비³⁸¹⁾하여 설정한 것처럼 변신 전의 순덕이 이상적이고 선한 삶의 모습을, 변신 후의 사촌오빠 남재수는 현실적인 삶과 악한 욕심의 일면을 함축한다. 선과 악은 순덕 내부에 공존하는 모습들로 악의 모습은 특정한 상황이 작동할 때 나타난다. 한국사회의 현실이 선인을 착하게 살아가도록 놔두지 않는 것을 보

379) <사천가>의 사설을 대상으로 담화 분석한 결과는 다음과 같다.

구분	설명				대화			묘사		
	시공간 배경	인물의 배경	사건의 정황	작가의 논평	사건 진행형	상황 설명형	상황 묘사형	인물의 행동	대상의 형상	인물의 심리
등장 회수	2회	1회	12회	24회	65회	16회	7회	37회	7회	5회
등장 비중	1.7%	0.5%	4.1%	12.2%	44.9%	10.5%	5.4%	14.8%	4.2%	1.5%
비중 합계	18.4%				61.1%			20.5%		

380) <사천가>를 비롯해 그의 일련의 창작판소리는 성차별과 성적 불평등, 젠더 이데올로기에 관한 문제의식을 꾸준히 제기해왔다. 첫 창작품인 <구지가>는 가부장 색채가 짙은 지구에서 남녀의 전통적 성의 역할이 뒤바뀌면서 발생하는 에피소드를 풍자적으로 그렸고, 브레히트의 ‘억척어멈과 그 자식들’을 현대화한 <억척가>는 전쟁의 풍파 속에서 자식을 잃은 어머니의 굴곡진 삶을 형상화했다. <추물>과 <살인>은 외모 기형, 창녀 등 극단적으로 취약한 계층으로서의 여성을 주인공으로 등장시키며 <여보세요>는 5명의 여자들만 사는 하숙집에서 평범한 흙수저 취업준비 여성의 고달픈 삶을 판소리의 형태로 풀어내고 있다.

381) 브레히트의 원작에서 여주인공은 지고한 미덕이라는 뜻의 ‘센테(神德)’, 변신의 인물은 홍수같은 재앙이라는 의미의 ‘슈이타(水大)’라는 중국식 이름을 갖고 있다(두산 아트센터, 『이자람 <사천가> 팜플렛』, 2008.).

여주려는 의도다.

인간의 본성에 대한 진지한 성찰, 현실 세계의 부조리 등 다소 어두운 내용을 다루고 있음에도 불구하고, <사천가>는 시종일관 발랄하고 유쾌하게 펼쳐진다. 이는 무엇보다 여성에서 남성, 선과 악을 오가는 변신의 행위가 통쾌한 복수의 과정으로 연출되고 비판이 되는 대상들을 희극적으로 빚어낸 결과다.

남재수로 변신한 순덕이 악인들을 처벌하고 일탈을 즐기는 대목들은 통쾌한 복수를 통해 판소리의 놀이적 재미를 선사한다. 관객들은 순덕이 주위 사람들의 악행으로부터 착취를 당할 때는 분노와 좌절감을 느끼지만 남재수로 변신해 가해자를 상대로 복수하는 장면에서는 짜릿한 카타르시스를 맛보게 된다. 탐욕스러운 이웃들을 벌하고(5장), 돈에 눈이 먼 견식에게 쓴 소리를 하며(7장), 변태 사업가인 변사장을 꾸짖고(8장), 악덕사장이 되어 식품사업을 변창(12장)시키면서 복수의 행동이 구현된다. 예컨대 분식집에 사기꾼 목수가 순덕에게 재료비를 부풀려 협박하자 남재수로 변장한 순덕이 목수에게 복수하는 장면을 구체적으로 살펴보겠다.

(3장. 변신 전)

목수: 자네 여기 이 썩크대랑 의자, 테이블, 이 선반, 모두 다 내가 만든 것, 아는가 모르는가? 재료비에 임금값 총 삼백냥, 삼백냥 정도 들었는디 이것 만듦서 발목도 살짝 빼었지, 치료비가 솔찬히 들었다네. 도합 칠백냥은 받아야 쓰겠네. 그 돈 받으러 왔당게.

순덕: 아이고 아저씨 그런 이야기는 없었어요. 시설비 치를 때 포함된 줄 알았지 칠백냥은 너무 큰 돈. 당장 마련이 어려워요.

목수: 아 그건 내 알 바 아니잖수, 그 돈 안 주며는 내가 이 집 개업 전에 썩크대 테이블 의자선반 도로 떼어갈라네. 당장 칠백냥 마련하소.

(5장. 변신 후)

재수: 몽땅 도로 가져가시오. 돈 없소. 우리가 계약을 할 때만 해도 그 돈 얘기는 없었는데 (중략) 칠백냥을 내놓라 하니, 내줄 돈도 없고, 우

리가 주문한 것이 아니니 돈을 낼 필요도 없지. 어서 모두 가져가시오.

목수: 아이고 도로 가져가라니, 뚱뚱한 순덕씨 어디갔나? 그 여자가 몸도 푸짐허니 착하고 만만한 게 말이 통할 것 같았건만, 난데없는 사기꾼 이놈 이걸 도로 가져가라니, 나는 이제 어이할꼬, 원통하고 분하구나.

억압된 감정이 변신과 복수로 분출되는 과정은 판놀음적 재미뿐 아니라 판소리의 전통적 미학 구조인 ‘긴장과 이완의 원리’를 겨냥한 것이다. 서구의 연극 구조가 ‘도입-상승-절정-하강-결말’의 일회적으로 점증되는 서사구조라면 판소리는 ‘긴장(몰입)-이완(해방)’이 반복되어 상승³⁸²⁾하는 구조인데 <사천가>의 경우에는 선과 악이 반복되는 과정을 통해 긴장과 이완의 원리를 잘 표현했다고 할 수 있다.

<사천가>에서 다양한 등장인물을 소개하는 장면은 희극적 특징이 두드러진다. 사설과 음악이 사실적 연기를 모사한 발림과 결합되어 인물 묘사는 한층 더 희화화되는데 김향에 따르면 이자람의 판소리에서 등장인물의 구체적 묘사가 뛰어난 점에 대해 김연수 동초제의 영향으로 해석한다.³⁸³⁾ 뚱뚱한 순덕이 등장하는 대목은 느릿한 진양조에 건강하고 딱딱한 철성(鐵聲)으로 시작된다. ‘왕머리와 조선무다리’라고 머리부터 발끝까지 세밀하게 묘사하는데, 소리꾼은 자신 없는 외모를 표현하려는 듯 위축되고 소심한 몸짓으로 느릿느릿 움직인다. 반면 남재수로 변신하는 장면에서는 경드름조로 ‘든든한 허벅지, 운동장 어깨’라며 내뽐으면서 거대한 로봇이 움직이는 자세를 취해 장중하고 튼튼한 남성의 모습을 연출한다.

[2장. 순덕이 등장하는 대목] 왕머리, 조선무다리, 쫄티 같은 박스티셔츠, 느릿느릿 답답한 걸음 육골다대녀 순덕양이 들어온다. 어디선가 등 떠밀린 듯 부끄럼 가득해 발개진 얼굴. 이 아가썰 보아하니 게으르기 그지 없겠구나.

382) 김익두(2002), 앞의 논문, 27~28면.

383) 김향(2015), 앞의 논문, 112면.

[5장. 순덕이 남재수로 변신하여 등장하는 대목] 이때에 드르륵 마음분식 문이 열린다. 쿵쿵쿵쿵. 든든한 허벅지, 운동장 어깨, 탄탄탄 청바지 근육이 터지른다. 여유만만 당찬 걸음. 육골다대남 남재수가 나오신다.

뽕마담과 변사장의 경우 등장할 때마다 ‘뽕뽕 뽕뽕배뽕’, ‘변변 변변’ 등 각자의 이름에 연상시키는 반복적인 의성어를 활용한다. 뽕마담을 연기할 때 소리꾼는 방정맞은 가사에 맞춰 한쪽 치마 주름을 올려 잡고 무대를 출썩거리면 가로지른다. 이어 변사장을 표현할 때는 양손을 머리 위에 두고 능청스럽게 포마드 기름을 바르는 시늉을 한다.

사회지도층은 보다 신랄하게 조롱된다. 기업 자산가들의 거대한 부에 대해 ‘세금 포탈 이천냥 이익!, 주가 조작해서 사만냥 이익! 주식투자 환율차익 오천냥 이익!’이라고 비틀고 있다(12장). 신과 종교에 대해서는 원작보다 강하게 야유를 퍼붓는다.³⁸⁴⁾ 신들은 시주와 헌금으로 절과 교회를 짓는데 여념이 없고(4장), 인간의 고민과 문제 해결에는 관심이 없고 단지 착하게 살라는 맹목적 조언만을 강요하는 존재로 그려진다(14장).

[14장. 인간의 구원을 외면하고 떠나는 신들] 얼씨구 절씨구, 순덕이가 돌아왔으니 세상은 질서를 찾고 우리의 존재가 입증된다. 얼씨구 절씨구. 살아있어 고맙고나. 순덕아, 앞으로도 지금처럼 무조건 착하게만 살아다오(이후 신들은 황급히 사라진다).

[14장: 신들의 무책임을 일갈하는 해설자] (세 신들을 향해) 저 빌어먹을 놈들 뒷통수를 좀 보아라. 거들먹거리던 앞통수는 어느새 어둠에 가려지고 뽕뽕한 뒷통수로 세상을 농락하는구나. (중략) 하늘이 너희를 보면 천둥벼락 내릴 테다. 에라 썩 가거라 이 모지리 같은 놈들아.

384) 김향(2015), 앞의 논문, 106~107면.

동서고금의 음악적 요소 결합

<사천가>를 판소리와 브레히트 서사극의 결합이라는 맥락에서 이해한다면 사실뿐 아니라 음악으로서 서사극을 활용하는 방식은 창작자가 풀어야 할 주요 과제로 볼 수 있다. 사실 속에서 반복되는 ‘변신’이라는 놀이적 특성과 각양각색으로 등장하는 골계적 인물들을 어떻게 음악적으로 구현했는지가 <사천가> 연행에서의 주요 관건이다.

<사천가>는 애초부터 극장 공연을 목표로 제작되었다. 따라서 음악적으로도 여러 측면에서 현대적 관객들의 취향을 배려한 점이 눈에 띈다. 극은 우평조와 빠른 장단 중심으로 가볍고 경쾌하게 전개된다. 그리고 변신이 시작되는 4장부터는 록 밴드가 작품을 이끌어 나가며 극적 상황에 맞게 굿음악, 다문화 음악을 효과적으로 배치시켰다. 작품 전체의 장면별 음악적 구성을 분석하여 그림으로 제시하면 다음과 같다.

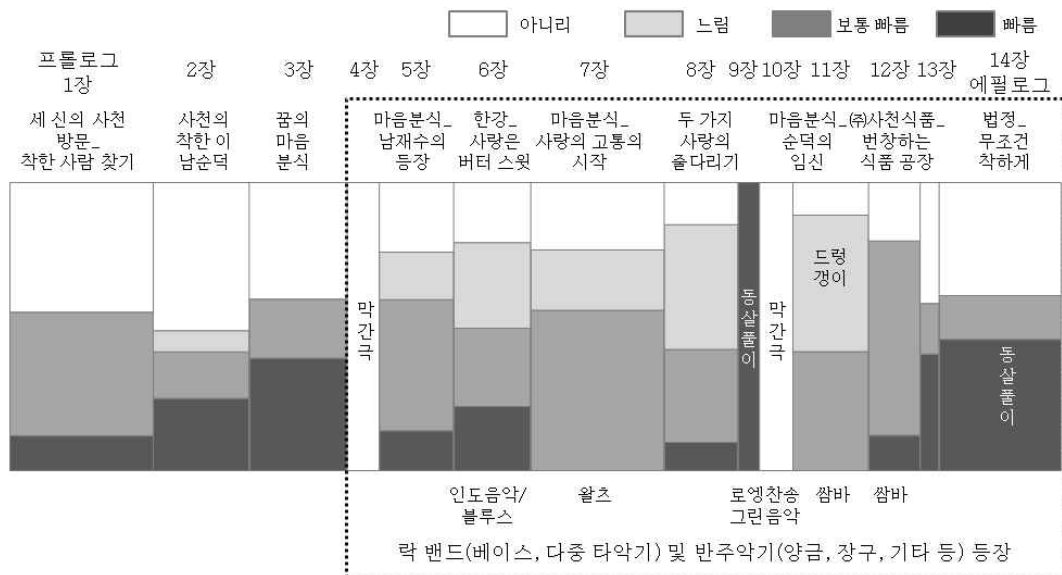


그림 29. <사천가>의 장면별 음악 구성³⁸⁵⁾

작품의 조(調) 구성은 우평조 47개, 계면조 9개로 우평조의 출현이 압

385) <사천가>의 음악적 구성은 국립극장 KB청소년 하늘극장의 공연(2012년 7월 7일) 녹화 영상을 기준으로 분석되었다.

도적이며 장단의 구성³⁸⁶⁾은 진양조 3, 중모리 5, 중중모리 9, 굿거리 1, 엇모리 2, 자진모리 13, 휘모리 5, 기타 장단 23개소³⁸⁷⁾로 빠른 장단이 비교적 많이 나타났다. 우평조와 빠른 장단이 빈번하게 반복됨으로써 <사천가>는 전반적으로 활발하고 생기 넘치는 분위기를 만들어 낸다.

<사천가>는 전통적인 1명창 1고수의 형식을 탈피해 북 이외에 전자 베이스, 다중타악기(multiple-percussion)를 연주하는 3명의 악사가 등장한다. 이들은 ‘아마도이자람밴드’에서 수혈한 연주자들로 극의 적재적소에 참여해 북 장단과 조화를 이루는데 판소리 고유의 흐름을 방해하지 않으면서도 음악적으로 신선한 색채감을 만들어 내어 전통적 이면의 원리를 색다르게 연출하는 데 기여를 하고 있다.

‘전자베이스’는 타악기와 선율악기의 특성을 모두 보유하고 있어서 북 장단의 리듬을 보조해 극의 완급을 조절하거나 소리꾼의 노래에 선율·화음을 덧붙여 다양한 분위기를 이끌어간다. ‘다중타악기’³⁸⁸⁾는 악사 한 명이 쥘베, 쿵가, 사물북, 우드블럭, 심벌, 레인스틱 등과 같은 다채로운 퍼커션 악기들을 상황에 따라 번갈아 타격해 이국적이고 흥겨운 정서를 표현한다.

아래 제시된 두 개의 악보는 록 밴드 음악을 통해 인물과 상황 묘사를 부각시킨 장면들이다. 악보 22는 무능한 견식이 자신을 남재수에게 허풍스럽게 소개하는 대목(7장)이다. 느린 중모리 장단을 타고 전자베이스가 당김음으로 스윙을 연주하면서 허세로 가득한 견식을 엇박자로 비웃는다. 악보 23은 음흉한 변사장이 순덕을 끈질기게 유혹하는 장면(11장)인데 소리꾼이 낮은 목으로 소리를 낮게 깔리듯 읊조리면 아프리카의 타악기인 쥘베와 쿵가가 원시적인 리듬을 빠르게 두드리며 그로테스크한 상황을 조성한다.

386) <사천가>의 장면은 2010년 대본집을 기준으로 할 때 70개의 소리와 55개의 아니리로 구성되어 있다.

387) 기타 장단은 창조 4, 동살풀이 6, 째바 2, 엇중모리 2, 단중모리 3, 세마치 2, 타령 1, 늦은 중모리 1, 늦은 자진모리 1, 느린 굿거리 1개소이다.

388) 다중타악기(Multiple-percussion)는 ‘One Player for Multiple Percussion’을 줄인 말로 재즈 음악의 영향으로 많은 타악기들이 동시에 사용되는 것으로 1950년 이후 일반화된 타악 연주 형태다(최승준, 「다중타악기(multiple-percussion)에 관한 연구」, 『음악논단』 8, 한양대학교 음악연구소, 1994, 97~98면.).

악보 22. 견식이 남재수에게 자신을 소개하는 대목(단중모리)

♩ = 100 스윙 느낌으로, 실음 보다 2도 높게 기보

소리
당 신 이 그 사 촌 내 가 그 사 촌

베이스
mf stick tom tom high hat+tom tom

드럼
f

내 가 외 앙 세 알 고 있 소 문 이 필요 해 천 냥 은 어 디 에

악보 23. 변사장이 순덕을 유혹하는 대목(중중모리)

♩ = 60, 실음 보다 2도 높게 기보

소리
순 덕 씨 내 말 좀 들 어 봐 야

첼로

풍가

도 해 말 고 들 어 보 소 소 문 들 자 하 니

아 가 - 씨 가 힘 들 다 고 다 른 길 원 하 는 게 아 니 라 아

<사천가>에서는 굿판에서 쓰이는 무속 음악을 차용한 부분도 주목할 만하다. 판소리에서 장구 반주를 사용하는 경우가 드문데 <사천가>에서는 장구를 다양한 대목에서 활용하며 특히 굿판에서 쓰이는 ‘동살풀이’ 장단³⁸⁹⁾, 드렁갱이 장단 등을 극의 흐름에 따라 효과적으로 삽입했다. 자선결혼잔치(9장)에서는 난리법석의 상황을 무속음악으로 연출한다. 전자 베이스가 바그너 로엔그린 중 신부의 합창으로 유명한 결혼행진곡 선율을 연주하고 여기에 장구가 흥겨운 동살풀이 리듬을 더해 난장스러운 분위기를 연출한다. 순덕과 견식의 결혼식에 많은 하객들이 모였지만 신랑이 불참해 결혼식은 뒤죽박죽 엉망이 되고 이러한 와중에도 신명과 흥겨움에 취해 잔치를 벌이는 대목이다.

악보 24. 난장판이 된 결혼식: 동살풀이 무속 장단

♩ = 70. 실음 보다 완전4도 높게 기보 accel.

소리

베이스

장구

바그너 <로엔그린> 중 '혼례의 합창' 활용

♩ = 140

하객들이 모인다 결혼식 하객이 모인다 땡 부인 땡 남편 조카애삼촌 삼촌애조카

389) 무동살풀이는 장단 구성이 동강난 살풀이 장단으로 4박 계열의 자진모리와 2박 계열의 단모리가 결합된 장단이다(「동살풀이」, 『네이버 문화원형백과』).

극이 절정에 달하는 마지막 법정 장면도 동살풀이 장단을 효과적으로 사용한다. 모든 등장인물들이 법정에 몰려와 난리법석을 피우자 그동안 남재수로 변장해 살아온 순덕이 본인의 존재를 속 시원히 고백하는 대목으로 이때 굿은 순덕에게 ‘고통의 해갈’과 ‘정신적 치유’를 상징한다.³⁹⁰⁾

아울러 동해안 별신굿에서 사용되는 ‘드렁갱이’ 장단도 활용된다. 갑자기 임신을 깨달은 순덕이 애절한 음성으로 <윙이자랑> 자장가를 부른 후 이내 혼란과 두려움이 엄습하자 정신없이 타격되는 무속 리듬으로 장면이 전환(11장)된다. 순덕은 거친 사회를 향해 “쓰레기통 같은 이놈의 세상!”이라고 분노를 퍼붓고 “아가야 너는 엄마가 있다 다 막아줄게”라고 외치며 아이는 끝까지 지키겠다는 강력한 모성의 의지를 드러낸다.

악보 25. 임신으로 혼란을 느끼는 순덕: 드렁갱이 무속 장단

♩ = 160, 실음 보따 단3도 높게 기보

소리
알 집 고 다는 지하철 소 매 치 기 파 자 예 서 는 뽀 가 나 오 고

장구

배이스
뽀 조 립 예 선 뽀 이 나 와

땡파리

장구

쓰 레 기 통 같 은 이 놈 의 세 상 애 들 이 망 가 진 거 예 는 아 무 도 관 심 없 지

390) 이 장면은 어떤 문제도 해결되지 않은 채 등장인물들이 서로 뒤엉켜 자신의 애기만 계속 떠들어 대는 ‘난장판 굿’의 모습으로도 이해할 수 있을 것이다.

<사천가>는 극중 장면애 어울릴만한 동서양의 다양한 음악 재료들을 독창적인 방식으로 혼합하였다. 유럽의 고전인 왈츠, 브라질의 샴바, 인도의 전통음악, 미국의 블루스와 펑키, 재즈 등 종횡무진 전 세계를 오가며 이들의 전통음악과 대중음악을 활용한다.

다문화의 음악은 무차별적으로 원용되거나 삼입되지 않았다. 어디까지나 판소리가 극의 중심을 잡고 이국적 음악은 판소리 장단을 보조하며 절묘하게 접목되었다. 이를테면 3박자 계열로 구성된 ‘중중모리·세마치’ 장단은 ‘왈츠·블루스’ 리듬에 혼합하거나, 4박자 계열의 ‘자진모리·휘모리’ 장단은 ‘펑키·샴바·스윙’ 등의 장르에 결합하는 것이다. 이때 고수는 세마치를, 록 밴드 악사는 블루스를 연주하면서 동서양의 악기가 결합되는데 북은 장면 분위기에 따라 생략되기도 한다.

<사천가>에서 가장 달콤하고 친근한 선율이 돋보이는 ‘사랑가’는 왈츠와 중중모리가 융합되었는데 북이 생략된 대신 양금과 베이스, 퍼커션(방울)이 사용되었다. 순덕이 견식을 만나 첫눈에 사랑에 빠지는 장면(7장)으로 판소리라기보다는 뮤지컬처럼 편한 노래 목으로 가창된다.

악보 26. 사랑가: 왈츠와 중중모리의 결합

♩ = 75, 실음 기보

Soari: 처 음 본 순 간 나 는 느 졌 어 요

Yanggum: (Musical notation)

Bass: (Musical notation)

Bangul: (Musical notation)

‘한강_사랑은 비터스윗’ 장면은 인도 음악과 포크 록이 혼합되어 펼쳐진다. 한강에서 자살하려던 견식이 순덕의 설득으로 마음을 고쳐먹은 후 자신을 소개하는 대목(6장)에서는 ‘통기타’와 함께 타령 반주로 노래하고 있다. 이에 대한 순덕의 답가는 간절하고 애타는 심정을 담아 인도풍의 음악으로 전개된다. 양금은 트레몰로로 지속음을 반복하여 인도의 전통

발현 류트악기인 ‘시타르(sitār)’의 연주 기법을 묘사하고, 소리꾼 역시 간드러지고 구슬픈 가성의 목소리로 인도 전통 가창방식을 모사하고 있다.

악보 27. 견식을 위로하는 순덕: 인도 전통음악의 활용

♩ = 70, 실음 보다 단3도 높게 기보

소리

전 식 씨 내가 - 아 견식씨 도 -

양금

- 울래 - 요 - (아가씨 갈길 가) 내가 - 견 식 - 씨

사천식품의 사업이 번창해 가는 장면(12장)은 신나는 썸바 리듬을 차용한다. 정신없이 가동되는 공장, 불법 행위를 정당화하는 부하직원의 요란한 사업보고 등의 장면에서 라틴 리듬과 자진모리·휘모리가 결합해 경쾌하고 혼란스러운 분위기를 묘사한다. 이때 베이스와 북 장단은 대량생산을 상징하는 벨트 컨베이어 움직임처럼 규칙적인 속도로 빠르게 전개되는데 비뚤어진 자본주의의 폐해를 풍자하는 인상을 준다.

악보 28. 사천식품의 번창: 브라질 썸바와 휘모리의 결합

♩ = 90, 실음 보다 장2도 낮게 기보

소리

자 요 새 상 황은 어 떠 한 가 예 보 고 를 드 리 지 요

베이스

북

‘막간극_착한 사랑에 대한 찬양(10장)’과 ‘세신의 사천방문(12장)’ 등 기독교 사제가 등장하는 대목은 찬송가를 삽입하였다. 대중적으로 친숙한 찬송가 <주님께 귀한 것 드려>와 <사랑은 언제나 오래 참고> 등의 선율을 개사된 가사와 함께 신들이 합창한다. 그리고 교회 분위기를 살리기 위해 목소리와 반주에 풍부한 잔향을 덧입혔다.

악보 29. 기독교 사제의 등장: 찬송가를 차용

♩=60, 실음 기보

소리 회 생 은 사 랑 의 필 수 요 소

베이스

스네어

블루스와 스윙 등 재즈적 요소를 도입한 부분이 간간히 나타난다. 블루스와 스윙 등의 흑인 음악은 3박 계열로 전개되는 데다 약동적인 리듬의 엇박자로 연주되어 전통 장단과 결합하기 쉽다. 악보 22는 견식에게 사랑에 빠진 순덕이 그의 외모를 찬양하는 대목(6장)으로 블루스와 느린 자진모리가 융합되어 나타난다.

악보 30. 견식의 외모를 칭송하는 순덕: 블루스를 활용

♩=90, 실음 보다 단2도 낮게 기보

소리 우 수 에 찬 - - - 강 렬 한 눈 빛

베이스

드럼

이처럼 <사천사>에서 나타나는 상호 이질적 음악 간의 실험적 결합

은 브레히트의 서사극의 이론인 ‘생소화(生疎化) 효과’와 연결된다. <사천가>에서 선보인 록 밴드 음악이나 왈츠, 썸바, 블루스, 재즈 등의 다문화적 음악은 이미 무수히 많은 음악 콘텐츠를 접해 본 현대 관객들에게 새롭지 않을 수 있다. 그러나 이러한 다양한 장르의 음악들이 어울릴 것 같지 않은 전통 장르와 혼용됨으로써 낯선 예술로 재탄생되는 것이다. 특히 다문화적 음악은 원형 그대로 삽입되지 않았고 전통적 음악 질서 내에서 극적 분위기에 맞게 융합됨으로써 관객들이 판소리 공연에서 이제까지 느끼지 못했던 새로운 청각적 자극을 경험하는 것이다.

본래 <사천의 선인>에서 브레히트가 의도한 생소화 효과는 실제와 유사한 무대와 연기를 지향하는 아리스토텔레스적인 연극을 탈피해 관객이 생경한 시각에서 연극을 바라보게 하려는 목적으로 시작되었다. 관객과 연극 사이에 친숙함을 제거하고 거리감을 조성하기 위해 공연 도중 해설자가 내용을 설명하거나 관객에게 말을 걸고 음악을 삽입하는 등의 목적으로 관극의 몰입을 방해하는 것이다.³⁹¹⁾ 이러한 서사극적 특징은 모든 판소리의 연행 양식에 적용되는 부분이다. 따라서 <사천가>만의 독창적인 생소화 효과는 사실이나 서사적 극의 전개가 아닌 다양한 음악적 결합으로부터 오는 낯설음에 기반한다고 해석할 수 있겠다.³⁹²⁾

391) 전신재, 「판소리의 생소화 효과」, 『공연문화연구』 3, 한국공연문화학회, 2001, 152~153면.).

392) 김산효는 <사천가>에서 소리꾼이 에필로그와 서막 및 아니리 등에서 관객에게 설명을 한다는 점에서 브레히트의 생소화 효과를 언급한다. 그러나 이러한 소리꾼의 해설적 특성은 모든 판소리에 적용되는 사실을 감안할 때 <사천가>만의 독자적인 생소화 효과로 해석하기는 어렵다(김산효, 「전통과 창작의 사이에서-이자람의 사천가-」, 『국립국악원 논문집』 26, 국립국악원, 2012, 86~87면.).

4.2. 판소리의 대중성 강화로 관객 저변 확대

소리꾼의 다양한 예술적 경험과 연행주체 간의 협업 활용

<사천가>는 주인공 여성이 잔혹한 현실 속에서 살아남기 위해 선과 악으로 분열하는 다중인격의 과정을 한국식으로 그려냈다. 또한 인간 내면의 극단적인 양면성과 암울한 자본주의라는 사회적 화두를 골계적으로 녹여내 판소리의 전통 미학을 현대적으로 창조해 냈다. 소리꾼은 2000년대 한국의 사회적 약자를 대변하며 동시에 현대인들의 시대적 고민을 담지한 순덕이라는 인물 내부로 들어가 대화나 내적 독백 중심으로 극을 전개함으로써 사회 약자가 겪는 불공정한 세상을 우리들의 동시대적 경험으로 교차시켰다. 음악적 텍스처는 긍정적인 의미에서 전통과 현대가 창조적인 충돌을 일으켰다. 전자 베이스와 다중타악기로 이뤄진 일고수 이밴드의 독창적인 반주 속에서 동서고금의 음악 요소들을 활용해 색다른 극적 분위기를 연출했다. 전통과 다문화적 음악 장르를 자유자재로 결합 흡수해 브레히트가 주창한 생소화 효과를 창출한 것이다.

이자람의 예술가적 정체성은 전통음악이라는 테두리 속에서 단일한 장르만으로 규정하기가 어렵다. 판소리 외에 록 밴드 음악, 뮤지컬 등의 요소가 다채롭게 융합되어 있기 때문이다.³⁹³⁾ 젊은 전통 소리꾼들 사이에서도 독자적으로 평가되는 그의 행보는 유년기부터 성인기에 걸쳐 쌓아온 판소리 예술가와 록 밴드 보컬로서 혼합된 경력을 동시에 이해할 필요가 있다.

이자람은 유년시절부터 엘리트 국악인의 길을 걸어왔다. 초등학교 시절부터 스승 은희진에게 동초제 심청가와 강산제 춘향가를 배웠고, 국악중·고등학교에 입학한 후에는 고(故) 오정숙 명창으로부터 수궁가를, 인간문화재 송순섭 명창으로부터 적벽가를 사사하며 전문 국악인의 길을

393) 이자람은 창작판소리의 성공을 발판 삼아 연극과 뮤지컬 배우, 창극의 음악감독과 예술감독, 무용 등 인접 영역으로 외연을 넓혀가고 있다. 구체적으로 연극 <당통의 죽음>(2013년)과 <문체적 인간 연산>(2014년)에서는 배우, 뮤지컬 <서편제>(2012년)에서는 배우 겸 음악감독, 창극 <홍보씨>(2017년)에서는 작창가 겸 음악감독으로 참여했다.

이어나간다. 또한 전주대사습놀이 학생부 장원을 차지하고, 최연소·최장 시간(8시간) 동초제 춘향가 완창으로 기네스북에 이름을 올리는 등 청년 기부터 촉망받는 국악 예술가로 떠올랐다.

일찍부터 판소리 완창으로 이름을 알렸지만 이자람은 유파 중심으로 강하게 고착된 판소리계에 대해 회의감을 느꼈다. 판소리계 특유의 폐쇄성에 대한 염증과 새로운 예술에 대한 갈증이 커지자 동료들과 함께 창작 공연단체를 설립하게 된다. 2002년에는 ‘젊은 사람들끼리 툭 터놓고 맥주나 한 잔 하자’라는 기치로 유파나 학교를 불문하고 젊은 소리꾼들을 모아 국악뮤지컬 창작 집단인 ‘타루’를 만들었다.³⁹⁴⁾ 그리고 5년간의 타루 생활 이후 207년에는 또 다른 예술단체인 ‘판소리만들기 자’라는 팀을 결성해 창작판소리 활동에 전념하기 시작한다.³⁹⁵⁾

판소리와 함께 이자람의 예술 세계의 또 다른 한 축은 ‘모던 록 밴드’ 활동이다. 1990년대 얼터너티브 록에 심취했던 그는 대학교에 입학해 노래패 동아리인 ‘메아리’에 들어가 기타를 배우면서 친구들과 함께 ‘장난 양’이라는 핑키 블루스 밴드를 결성했다. 그리고 2004년부터는 본인의 이름을 내세운 ‘아마도이자람밴드’를 결성하며 정식으로 록 밴드를 시작했다. 밴드는 이자람(보컬과 기타), 이민기(기타), 이향하(퍼커션), 김수열(드럼), 강병성(베이스) 등 다섯 명으로 구성³⁹⁶⁾되었고 일부 멤버들은 판소리 공연에도 출연해 이자람의 다중적 예술 활동을 돕고 있다. 이자람 밴드는 현재 한국의 인디 밴드 예술계를 대표하는 불가불가레코드³⁹⁷⁾에 소속되어 다수의 앨범을 발매하고 꾸준한 밴드 활동을 병행하고 있다.

<사천가>는 이처럼 이자람이 전통음악 소리꾼과 록 밴드 보컬을 병

394) 이자람은 타루에서 약 5년간 대표, 배우, 기획자로 활동하며 <바퀴벌레 약국의사>, <나무야 나무야>, <밥만큼만 사랑해>, <판소리, 애플그린을 먹다> 등의 작품에 참여하게 된다.

395) ‘판소리만들기 자’에서 ‘자’는 ①시작을 알리는 감탄사, ②무엇인가를 함께 해보자는 말의 어미, ③휴식을 뜻하는 자다의 어근, ④영어표기인 ZA는 알파벳의 마지막 글자 Z에서 첫 글자 A까지라는 의미를 지닌다(두산 아트센터, 『이자람 <사천가> 팜플렛』, 2008.).

396) 밴드는 처음 이자람과 기타리스트 이민기와 이자람 2인조로 출발했다.

397) 레코드사 모토는 ‘음악인이 자신의 음악을 표현할 수 있는 가능성을 손상시키지 않는 범위에서 생계적인 필요를 충족시키는 작업’으로 ‘05년 서울대 민중가요 노래패인 메아리 중심으로 설립됐다(「불가불가레코드」, 『위키피디아』.).

행하면서 두 예술가의 모습이 교차되어 나온 산물로 이해하는 게 타당하다. 더불어 작품의 미적 특징과 흥행의 성과는 예술계 네트워크의 관점으로도 연결하여 이해할 수 있다. <사천가>의 독창적 특징을 발현시키고 상업적 성과를 뒷받침했던 또 다른 동력으로서 다양한 주체 간의 협업과 연대 전략이 주효했기 때문이다.

작품의 독창적인 사설과 음악은 외부자원과 공동창작을 활용한 예술계 내부의 협력체계를 통해 달성되었다.³⁹⁸⁾ 사설의 경우 외부 자원을 효과적으로 이용했다. 판소리의 창작 작업에 있어 첫 번째 성공의 관문은 텍스트를 확보하는 것으로 기존의 창작판소리에 대한 비판적 시각의 대부분이 사설의 빈약함으로부터 비롯된다는 점을 감안했을 때 훌륭한 가사를 확보하는 것은 절반의 성공과도 같았다. 작품성이 검증된 유명 작가의 작품을 사설로 할 경우 판소리 문법에 맞게 각색될 수 있고, 관객들의 관심을 유발하기도 용이하기 때문이다. 아울러 창작에 투입되는 시간이 대폭 축소된다는 장점도 있다. 이자람은 자신의 관심사와 일치하면서 판소리의 서사적 특징에 부합하는 브레히트의 <사천의 선인>을 사설로 낙점한 이후 브레히트의 <억척어멈과 자식들>(2009년), 가브리엘 가르시아 마르케스의 <이방인의 노래>(2012년), 주요섭의 단편소설 <추물>과 <살인>(2015년), 김애란의 단편소설 <노크하지 않는 집>(2016년)까지 연속적으로 판소리화했다.

브레히트라는 탄탄한 사설을 확보한 다음, <사천가>는 다양한 예술가들이 참여하는 ‘공동창작’ 방식으로 완성해 나간다. 집단 창작은 크게 세 파트로 구성되었다. 브레히트 원작을 판소리 사설로 만드는 작업과 밴드 반주로 음악적 구성을 탄탄하게 만드는 것, 마지막으로 현대적이고 세련된 무대를 디자인하는 작업이었다. 이자람은 공연 연행자로서뿐 아니라 사설과 작창, 음악감독의 역할에 두루 참여했다. 해외 유명 작품을 판소리 사설로 만들어 공연하는 전례가 없었기 때문에 최대 고민은 역시 사

398) 공동창작으로 작품을 제작하는 일은 연극이나 뮤지컬에서는 드문 사례가 아니다. 다만 판소리 장르의 경우는 1인 가창자 중심의 연행이 오랜 시간 정착되어 왔고 2000년대 이후에서야 여타 장르와 유사하게 협업과 제작시스템이 전문화되었다는데 의의가 있다.

설 작업이었다. 희곡 형식으로 된 브레히트의 원작을 판소리사설로 직조하기 위해 전문 연출가와 드라마터그를 영입하고 의견을 긴밀히 나누면서 사설 작업을 완성도를 높여 나갔다.

“연출가, 드라마터그와 함께 했던 대본수정 작업에서 이루어졌다. 초고를 쓸 때 연출가 남인우는 무조건 칭찬을 쏟아놓으면 마음껏 해보게 했다. 처음 나온 대본은 지금과는 꽤 다른 것이었다. 초고를 펼쳐놓고 다양한 의견들을 조율했다. 특히 내가 미처 생각지 못한 부분들, 인물들에 대한 분석, 갈등의 구조 등에 대한 다양하고도 중요한 아이디어들이 많이 나왔다.”³⁹⁹⁾

파격적 실험을 단행한 음악적 텍스트는 공동창작의 힘이 더욱 빛을 발하는 부분이다. 작창은 소리꾼이 기본적인 장단과 선율로 곡의 뼈대를 잡아 놓으면 나머지 반주 악사들이 즉흥적으로 의견들을 내고 조율해 가며 살을 붙이는 방식으로 이루어졌다. 극 전반에 다양한 국악기와 전자베이스, 다중타악기가 사용되었지만 어수선하지 않고 일관성 있게 느껴지는데 이는 다양한 악사들이 사설에 맞는 음악을 시행착오를 반복하면서 합의를 이루었기에 가능한 성과였다. 이자람은 <사천가>의 다수의 음악가들이 참여하는 공동창작 작업을 다음과 같이 설명하고 있다.

“기존의 작창에 대해 그저 가사에 음악을 붙이는 정도로만 여기는 분들이 많다. 그러나 <사천가>의 음악작업은 다르게 진행되었다. 내가 기본 이야기 전개에 맞추어 작창으로 잔디를 깔았다면, 악사들은 거기에 꽃을 피웠다. 굿 음악이나 삼바 등 다양한 음악적 소스들을 가져왔고, 베이스가 극적 상황에 맞도록 효과를 극대화했다. 악사들은 저마다 놀라운 아이디어를 제시했고, 우리는 그것을 자유롭게 실험해 보았고, 그 중에서 필요한 것만 골라 담백하게 사용했다. 음악 자체의 완성도가 아무리 높아도 극의 흐름과 배치된다면 과감하게 빼버리는 경우도 많았다. 다들 열린 귀와 열린 마음을 가진 최고의 뮤지션들이다.”⁴⁰⁰⁾

399) 이자람, 「이자람이 사천가를 말하다」, 『이자람 2008 사천가 팜플렛』, 2008.

400) 이자람(2008), 앞의 인터뷰 내용.

외부 자원과 공동작업의 활용이 <사천가>의 콘텐츠 창작 과정에 관여되었다면 대규모 공연 제작을 가능케 한 대외적 네트워크 역시 언급하지 않을 수 없다. <사천가>는 여러 명의 악사와 안무가, 분야별 전문 스태프 인력을 기용해 기존 판소리 무대에 비해 많은 준비기간과 제작비가 소요될 수밖에 없었다. 특히 <사천가>는 5년 이상에 장기 공연에 펼쳤는데 이는 안정적인 물적 지원의 토대 없이는 불가능한 일이었다.

두산아트센터와 의정부예술의전당 등 민간극장과 공공극장의 후원은 <사천가>의 무대를 대형화, 현대화하는 데 중추적 역할을 했다. 2000년대 중반까지 공연분야의 예술가를 지원하는 방식은 주로 공공 혹은 민간의 문화재단을 통해 일회성으로 작품의 제작비를 지원하는 경우가 많았다. 그러나 2000년대 중반부터는 단발적으로 작품을 제작하는 방식에서 벗어나 보다 장기적 차원에서 예술가와 예술단체를 지원했다. 지원 주체도 문화재단의 행정인력들이 지원을 주도하기보다는 공연예술에 대한 심미안을 지닌 전문가들이 대거 포진한 극장에서 작품을 후원하는 사례가 증가했다.

<사천가>는 2008년부터 두산 연강재단이 설립한 두산아트센터의 예술지원사업인 창작자육성프로그램의 일환으로 지원되었다. 극장이 자체 조사를 통해 만 40세 이하의 비전과 잠재력을 지닌 공연예술가들을 발굴하고 선정된 예술가들에게는 무려 3년 동안 창작에 소요되는 제작비 전액과 워크숍, 해외 리서치 작업까지 지원한다. 또 다른 지원프로그램인 ‘두산 아트랩’은 젊은 예술가의 새로운 시도를 다양한 형태로 실험하는 프로그램으로 역시 40세 이하의 젊은 예술가들을 대상으로 제작 지원비, 발표장소와 부대장비, 연습실 등과 함께 쇼케이스, 독회, 워크숍 등 다양한 형식의 발표를 지원한다. 이자람은 2014년 주요섭의 판소리 단편선 <추물>과 <살인>을 두산 아트랩을 통해 제작 지원 받게 되었다.

2010년부터는 ‘판소리만들기 자’가 의정부예술의전당의 상주단체로 선정됨에 따라 <사천가>는 한층 더 안정적인 공연 기회를 확보한다. 상주단체 육성사업은 극장이 예술가들에게 무대뿐 아니라 연습실, 사무공간, 스태프 인력 등을 지원한다. 반면 예술가들은 우수 공연을 펼쳐 지역의 공

연장 집객과 운영의 활성화를 돕는다. 이 같은 지원방식은 지방 자치단체의 문화재단과 예술가들에게 모두에게 상호 이익인 셈이다.

이사람이 <사천가> 이후 발표한 <억척가> 역시 극장과 공동으로 제작되었는데 LG아트센터, 의정부예술의전당이 제작에 참여했다. 특히 창작에 가담한 LG아트센터는 국내 민관 공연장 평가에서 수년간(2007~2016년) 1위⁴⁰¹⁾를 차지할 정도로 우수 공연장으로 평가받는 곳이다. 주로 해외에서 두각을 나타내고 있는 최신 연극, 클래식, 현대무용 등을 국내 관객들에게 소개하는 데 주력해 왔던 LG아트센터가 이례적으로 창작 판소리에 관심을 가지고 제작에 참여했다는 사실은 <사천가>의 작품성과 상업성을 높이 샀다는 의미로 받아들일 수 있겠다.

후원 주체이자 공동 제작자로서 극장은 작품이 만들어지는 과정에 직접적인 영향을 미친다. <사천가>의 작품 구성, 다양한 음악적 실험과 사실적 연기의 구사, 현대적인 무대 설계 등은 극장 상연에 최적화된 방식으로 설계 응용되었다. 무엇보다 극장이 제공하는 가장 유용한 혜택은 예술가들이 실행하기 어려운 홍보와 마케팅 등 고객과의 커뮤니케이션 활동을 전문적으로 대행해 주는 것이다. 판소리 공연에 익숙하지 않거나 지루하고 여기는 관객들을 적극적으로 유인하기 위해 다양한 온·오프라인 채널을 활용해 미디어 노출을 극대화시킬 수 있다.

<사천가>를 통해 나타난 판소리의 현대적 재창조와 융복합적 특징은 이사람의 다양한 예술가적 경력을 거치면서 축적된 경험과 노하우, 그리고 연행주체 간의 협업체계의 성과로 간주할 수 있다. 브레히트라는 외부 자원을 효과적으로 확보하여 다양한 창작 인력이 적극적으로 협력해 작품을 탄생시켰고 민간과 공공극장의 재정적 후원과 인프라, 제작 참여 등이 결합되어 일궈낸 성취이기도 하다.

401) 한국서비스품질지수는 한국표준협회와 서울대 경영연구소가 국내 서비스산업의 품질 수준을 조사해 매년마다 분야별 최우수 기업 혹은 기관을 선정해 왔다. 공연장 조사에서는 국립극장, 세종문화회관, 예술의전당, LG 아트센터 4개 기관을 대상으로 하며 본원적 서비스, 예상외부가서비스, 신뢰성, 친절성, 적극지원성, 접근용이성, 물리적 환경 등 7가지 항목을 평가해 합산한다.

대중적 문화상품으로서 장기간 인기 구가

이자람의 <사천가>는 창작판소리 역사상 가장 상업적인 흥행을 거둔 작품이다. 2007년 초연된 이래 관객들의 열렬한 입소문을 타고 공연은 무려 9년간이나 연속 상연되었고 전회 매진이라는 전무후무한 기록을 달성하기도 했다. 대중적 성공을 바탕으로 <사천가>는 판소리 공연으로서는 드물게 장기 공연에 돌입했는데 2011년부터는 주인공 이자람 외에도 김소진, 이승희 등 두 명의 소리꾼이 합세하여 주인공인 순덕 배역을 번갈아 맡았다.⁴⁰²⁾ 1인 가창자가 연행의 전체를 이끌어야 하는 판소리의 특성상 늘어난 공연 모두를 이자람 혼자 감당하기는 어려웠기 때문이다. 2000년대 이후 발표되는 창작판소리 수는 크게 증가했음에도 불구하고 한 작품이 반복 연행되는 경우가 드물었는데 여러 명의 소리꾼이 동일하게 주인공 역할을 맡아 재공연을 펼친 사례는 이자람의 <사천가>가 거의 유일하다.⁴⁰³⁾ 이는 <사천가>에 대한 관객들의 관심과 호응이 얼마나 뜨거웠는지를 방증하는 부분이다.



그림 30. <사천가>의 주인공 배역을 맡은 세 명의 소리꾼

402) 김소진과 이승희는 대학에서 판소리를 전공한 소리꾼들로 이들은 2015년 이자람이 작창하고 연출한 창작판소리 <추물>과 <살인> 등에도 주역으로 참여했다.

403) 창작판소리 공연은 현재까지 임진택, 이자람, 타루, 바닥소리, 박태오, 김명자 등 일부 유명한 소리꾼의 작품 이외에는 재상연되는 사례가 드물다.

2000년대 이후에는 국내 공연시장의 규모가 크게 확대되면서 주로 <오페라의 유령>, <캐츠> 등 대형 뮤지컬들이 폭발적인 인기를 얻어 산업으로써의 공연 시장이 창출되었다.⁴⁰⁴⁾ 대규모 제작비와 전문 인력들이 투입된 블록버스터 뮤지컬들은 여타 공연에 비해 높은 좌석 점유율을 보이며 빠른 속도로 관객들을 흡수해 나갔다. <사천가>는 2000년대 연행된 여타 대규모 공연들과의 치열한 경쟁을 뚫고 일구어낸 성과였기에 남다른 의미가 있다. 최근까지도 판소리 공연의 상당수가 저가 혹은 초대석으로 운영된다는 점을 감안할 때 고가의 티켓 가격에도 불구하고 유료 관객⁴⁰⁵⁾을 대상으로 매진 기록을 달성한 <사천가>의 인기는 유명 연극이나 뮤지컬의 인기에 비견되는 수준이라고 할 수 있다.

<사천가>의 대중적 흥행은 현대 관객들의 공감을 사기 위한 과감하고 파격적인 시도 덕택으로 설명할 수 있다. 특히 전통으로부터의 탈피를 불사하며 색다른 재미와 오락성을 선사함으로써 새로운 예술적 체험을 즐기려는 현대 관객들의 취향에 부응한 것이다. 만약 경쟁이 되는 다양한 대중 예술 상품들 사이에서 확실한 차별성을 갖추지 못했다면 대중들의 열렬한 지지를 담보하기 어려웠을 것이다.

<사천가>는 임진택의 창작판소리와 마찬가지로 당대의 한국 사회의 현실적 문제와 비판적 시각을 작품 속에 내재화했다. 그러나 임진택의 창작판소리와 차이를 들자면 <사천가>는 묵직한 소재와 어두운 내용 속에서도 해학적 서사 전개, 골계적 인물 묘사, 통신체 말투와 언어유희 등 시종일관 재기발랄한 시각을 견지해 대중들이 가볍게 즐길 수 있도록 했다는 점이다. 이는 무엇보다 브레히트가 제기한 인간의 근원적 문제의식을 한국의 현실로 치환하되 희극적 재미와 오락성을 살려 관객들의 부담을 덜어냈기 때문이다.

음악의 경우 기존의 전통판소리에서 크게 벗어나 모험에 가까운 시도라고 할 수 있지만 이미 무수히 많은 융복합 문화상품을 체험한 현대 관

404) 국내 예술시장의 규모는 2000년대 이후 폭발적으로 성장했고 이러한 배경에는 LG 아트센터, 예술의 전당 등 대형극장에서 공연된 블록버스터급의 뮤지컬의 인기가 작용했다(용호성, 『예술경영』, 김영사, 2010, 75~77면.).

405) <사천가>의 공연 티켓은 3만원~5만원 가량의 가격대로 책정되었다.

객들에게는 자연스럽게 받아들여졌다. 전통판소리와 다양한 동서고금의 악기들을 조합함으로써 관객들은 소규모 콘서트나 뮤지컬 같은 색다른 분위기를 경험할 수 있었다. 또한 전자 베이스와 다중타악기를 극 전반에 사용해 등장인물의 표현, 장면의 전환, 신명나는 분위기 고조 등의 효과를 거두어 공연의 몰입감을 높일 수 있었다.



그림 31. <사천가> 무대 디자인과 조명, 의상 및 안무 이미지⁴⁰⁶⁾

현대적 감각으로 연출된 <사천가>의 무대는 대중 연희적 성격을 지닌 문화 상품으로서 양식화된 면모를 더욱 강하게 드러냈다. 빛과 천을 활용한 감각적인 무대, 디스코볼을 연상시키는 화려한 조명장치⁴⁰⁷⁾, 인물의 변신에 맞게 시시각각 변화되는 의상, 안무와 그림자극의 삽입⁴⁰⁸⁾ 등 흡사 뮤지컬 공연을 방불케 하는 연출로 풍부한 볼거리와 즐길 거리를

406) 공연 이미지는 네이버 팟캐스트의 「이자람의 해설이 있는 판소리」를 참조.

407) 무대 디자이너인 원여정에 따르면 무대에 규칙적으로 전구를 배열해 도시의 획일성을 나타냈고 무대의 위와 아래를 검은 색과 노란 색의 밧줄들로 이어 놓아 자본주의 사회의 모든 상품에 부착된 바코드 이미지를 연결시켰다(『2010 사천가 공연 브로셔』, 2010, 13면.).

408) 공연 시작 전 인트로와 2차례의 막간극에서는 소리꾼이 퇴장하고 3명의 신들이 등장해 시뻘연 연기와 함께 안무와 그림자극을 선보인다.

만들어냈다. 소리꾼 역시 단순히 가창자의 역할에서 벗어나 역동적인 몸의 움직임과 사실적인 표정 연기 등 너름새를 극 전반에 활발하게 표현⁴⁰⁹⁾해 판소리의 연희적 요소를 더욱 비중 있게 부각하고 있다.

<사천가>에 나타난 판소리의 어법은 기초적으로 전통의 양식을 따르고 있지만 사실과 음악, 무대 연출 등에 있어 다양한 실험을 모색했고 관객들은 이러한 시도에 뜨거운 찬사를 보냈다. 특히 그의 창작판소리는 ‘얼터너티브 문화(alternative culture)’에 익숙한 현대 관객들에 의해 향유되었다고 할 수 있다.⁴¹⁰⁾ 1990년대부터 2000년대 대중문화의 새로운 조류 중 하나인 얼터너티브 문화는 주류를 대체하는 ‘대안 문화’를 뜻하며 주로 장르의 모호한 경향(movement) 혹은 기성 예술에 대한 반발적 태도 등을 의미할 때 사용한다.⁴¹¹⁾ 탈경계적 음악 형식을 추구하고 사회비판적 태도를 수용했다는 점에서 이자람의 창작판소리들은 얼터너티브 조류와도 맞닿아 있다고 할 수 있다.

이자람이 무대 예술을 본격화하는 1990년대 중후반 이후부터 2000년대는 사회전반에 냉전체제가 무너지고 경제적으로는 자본주의 세계화가 가속화된 시기다.⁴¹²⁾ 문화계에도 이러한 분위기들이 감지되었는데 특히 전통예술 분야에서 실험적인 장르 결합이 시도될 뿐 아니라 문화상호주의론에 입각해 예술의 세계화가 촉발되었다. 이 시기 많은 전통예술 창작자들은 대중음악과 클래식, 재즈 등과의 크로스오버를 시도했고 일부는 대중적으로 관객들에게 많은 인기를 얻었다.⁴¹³⁾

409) 시시각각 달라지는 표정의 변화는 너름새의 세밀함을 나타내는 척도이다. 예를 들어 웃는 표정만을 놓고 비교해보면 달콤한 사랑에 빠진 순덕의 미소, 아양을 떠는 나예빠의 미소, 순덕의 돈을 가로챈 견식 모친의 간교한 웃음, 변사장의 음흉하고 능글맞은 웃음 등 다양한 기쁨의 감정선을 섬세하게 표현하고 있다.

410) 김성수, 「얼터너티브 음악 - 장르의 모호함과 비트 제너레이션」, 『한국산학기술학회 논문지』 14(9), 한국산학기술학회, 2013, 4212~4213면.

411) 주로 1990년대 이후 전 세계 폭발적인 인기를 얻었던 너바나, 펄잼, 알이엠 등의 록 음악을 ‘얼터너티브 록’이라고 지칭했던 이유도 당시 메인스트림 록 음악인 헤비메탈 음악의 대안으로 인식되었기 때문이다. 얼터너티브 록은 헤비메탈처럼 화려한 고음과 현란한 기타 연주, 쇼맨십 등 외피적 특성을 지양하는 대신에 사회비판적이며 지적인 가사, 단순하고 실험적인 음향으로 반문화(反문화, Counter Culture)적인 성향을 추구한다(「얼터너티브 록」, 『나무위키』.).

412) 백현미, 「1990년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국극예술연구』 제25집, 한국극예술학회, 2007, 166~167면.

<사천가>는 2000년대 여타 문화상품과 다른없이 쌍방향으로 소비되고 확산되었다. 특히 공연 종료 후에도 소셜미디어를 매개로 여전히 관객들과 활발한 소통을 이어가는 중으로 유튜브에 다수의 공연 하이라이트 동영상을 게재해 관객들이 언제든지 작품을 감상하고 공유할 수 있다. <사천가>에 대한 관객들의 반응이 확산되자 포털 사이트 네이버에서는 이자람의 창작판소리 단독을 온라인 매거진 채널을 운영하고 있다. 이는 단순히 공연 동영상의 ‘다시보기’ 차원이 아니라 관객들과의 소통을 지향하는 렉처 콘서트의 형식을 띄고 있다.⁴¹⁴⁾ 여기에서는 <사천가>의 주요 장면만을 선별해 토막소리 형태로 공연하고 있는데 이자람이 무대와 가수, 밴드 소개, 작품의 창작 배경 등에 대해 직접 해설을 곁들이며 관객들과의 대화를 시도하고 있다. 관객들은 해당 동영상에 직접 댓글로 감상평과 느낀 점들을 남겨 서로 간의 의견을 공유하고 있다.



그림 32. 소셜미디어 채널에서 운영되고 있는 <사천가>

<사천가>의 성공에 기반해 전통음악을 현대적으로 재창조하는 나름

413) 이 시기 인기를 얻은 국악 크로스오버 예술가로는 피아니스트 양방언, 국악 작곡가 겸 지휘자인 원일, 퓨전 그룹인 두 번째 달, 시나위 앙상블, 그림, 바이날로그 등이 대표적이다.

414) 현재 네이버 온라인 매거진 채널에는 총 5개의 클립 비디오가 게재되어 있고 1만~2만 뷰의 조회수를 기록하고 있다.

의 경험과 노하우를 터득한 이자람은 <억척가>(2009년), <이방인의 노래>(2012년), <추물/살인>(2015년), <여보세요>(2016년) 등을 연달아 발표했고 대부분의 공연은 전석 매진의 흥행을 이어갔다. 일련의 이자람 창작판소리 작품들은 단지 상업적 성과뿐 아니라 평론과 언론에서의 호평도 뒷받침됨에 따라 작품성까지 인정받았는데 이는 <사천가>의 성공 공식을 반복 재현한 결과였다. 외부 자원을 사설로 활용해 판소리적 상상력을 더했고 협업을 통한 음악 반주와 현대식 무대 연출은 이자람 고유의 판소리 방식으로 자리 잡게 되었다.

결국 소비적 측면에서 <사천가>의 가장 커다란 성과는 과감한 예술적 도전을 감행함으로써 일반 대중 관객을 확보하고 판소리 저변을 대폭 확장했다는 것에 있다. 진지하고 무거운 주제의식과 짧은 감각의 유희성이 돋보이는 각색, 전통판소리의 가창 방식과 신명나는 록 밴드의 결합, 너름새의 확장과 현대적 무대 연출 등은 과거 창작판소리에서 시도하지 않은 이질적인 요소 간의 혼합이었고 이는 현대 관객들의 대중문화의 코드에 부합한 것이다.

그러나 이러한 성취의 상당 부분은 브레히트 원작이 가진 힘에 기댄 것으로 간주된다. 서사구조의 대부분은 원작의 내용과 골격을 거의 수용했기 때문에 창작이라는 측면에서는 다소 안일한 접근이라는 의견이 제시될 수 있다. 또한 음악적으로도 전통 이외의 요소를 다수 혼합함으로써 창작판소리의 장르적 범위가 어느 정도까지의 혼용될 수 있는지 고민이 필요하겠다. 일반 대중이나 관객 확장을 정당화하기 위해 창작판소리가 뮤지컬이나 대중적 음악 요소를 무차별하게 받아들인다면 판소리 예술이라는 갖는 고유의 가치가 희석되거나 변질될 수 있기 때문이다.

3. 소결

예술과 사회라는 테두리 안에서 창작판소리를 보다 풍부하고 심도 깊게 이해하기 위해 1970년부터 2000년대까지 각 시대와 예술가 계보를 대표하는 소리꾼들의 창작판소리 작품을 텍스트와 콘텍스트로 나누어 살펴 보았다. 텍스트는 작품의 사실과 음악 텍스트를 동시에 다루었고, 이는 다시 작품을 에워싸고 있는 사회적 정황을 한 콘텍스트의 측면에서 조망해 보았다.

소리꾼들의 작품에 대한 텍스트와 콘텍스트는 서로 분리될 수 없는 상호 연관성을 나타냈고 이는 다음과 같은 함의로 요약 정리할 수 있다.

먼저 사실과 음악에는 각기 다른 발자취를 걸어온 소리꾼들의 독특한 예술적 정체성과 세계관이 반영되었고 이를 소비하는 관객들은 능동적인 해석과 취향에 따라 작품을 선택적으로 향유했다.

박동진은 다른 주류 명창들과 달리 전통의 영역에서 예술적 명성을 확고히 다지는데 머무르지 않고 미지의 예술세계를 개척해 나가고자 했다. <충무공 이순신>은 1960~70년대 정부가 국가발전을 위한 정신적 사상으로 민족주의를 강조하고 이를 실천하기 위해 충무공 현양사업을 대대적으로 추진하는 분위기 속에서 창작되었다. 작품은 민족 영웅의 일대기를 엄숙하게 되짚고 극도로 고도화된 표현 양식으로 구현해 냄으로써 진지한 판소리 애호가들 중심으로 소비되었다. 관객들은 탁월한 성음을 감상하면서 민족 영웅에 대한 뿌듯한 자긍심을 경험할 수 있었다. 그러나 지나치게 긴 연행시간과 계몽성 등으로 인해 판소리 특유의 연회성과 재미가 희석되었고 대중들이 지속 소비하는 데에는 한계를 보였다.

임진택은 지식인 출신의 비가비로 철저히 외부자의 입장에서 판소리 소멸의 원인을 객관적으로 파악했고 과감한 도전의식과 혁신을 통해 새로운 판소리의 길을 모색하고자 했다. 그는 1980~90년대 당시 유신체제 상황 속에서 판소리가 대중들의 현실적 삶과 고민 등을 대변해야 한다고 판단했다. <뚝바다>는 사회지도층의 무비판적 친일 행각을 풍자하고, <오월 광주>는 군부정권의 폭력적 행위에 대한 진실을 폭로하여 대중들

이 사회적 현실을 직면하고 올바른 역사관을 자각하게 하고자 했다. 임진택의 판소리는 정식 극장이 아닌 다양한 노동현장, 생활현장에서 무대를 펼쳤고 시대저항과 사회변혁에 동참하는 지식인층과 대학생들을 사이에서 높은 인기를 얻었다. 반면 그의 작품들은 판소리의 전통적 특질을 중시하는 관객들에게 그다지 호응을 얻지 못했고 최근까지 반복적인 향유가 지속되진 못했다. 이는 걱정토로식의 메시지와 정치적 목적의식이 강조되어 현대 관객들의 미적 취향에는 부합하지 않았기 때문이다.

극단 배우 출신으로 또랑광대 콘테스트를 통해 판소리 경력을 쌓기 시작한 김명자는 자신의 부족한 성음 기량을 참신한 기획력과 창작 역량으로 극복해 나가면서 독자적인 작품세계를 펼쳤다. <슈퍼덱 씨름대회 출전기>는 재기 넘치는 주인공 슈퍼덱이 김치냉장고 경품을 차지하기 위해 씨름대회에 출전해 좌충우돌 에피소드를 벌이는 내용이다. 이 작품은 시공간의 구애 없이 다양한 연행공간에서 해학적 사설과 경쾌한 가락이 결합된 친숙한 판소리로 현장 관객과 함께 호흡하는 무대를 펼쳤다. 그러나 성음보다는 골계미에 편중된 재담, 짧은 연행시간 등의 이유로 예술적 완성도 측면에서 아쉬움이 지적되기도 했다.

이자람은 록음악과 창극, 뮤지컬 등 다양한 공연 장르를 두루 섭렵하였고 이를 통해 축적한 경험과 노하우를 판소리에 혼합시켜 자신만의 특색 있는 창작 세계를 탄생시켰다. 이는 2000년대 들어 다양하고 이질적인 예술 간의 실험적 결합을 촉발시킨 문화상호주의를 배경으로 가능한 시도였다. 그는 브레히트의 <사천의 선인>을 모티브로 한 <사천가>를 통해 한국의 자본주의와 실용주의의 민낯을 드러내는 사회비판적 주제의식을 드러내었다. 공공 및 민간극장을 안정적 후원자로 끌어들이고 독자적인 오락성, 색다른 체험 요소를 강조함으로써 일반 대중 관객들에게 열렬한 관심과 지지를 얻었다. 극장 무대뿐 아니라 소셜미디어를 통해 관객과의 활발한 소통도 추구하는 데에도 성공했다. 그러나 <사천가>의 대중적 성취는 탁월한 원작의 힘에 기댄 것으로 온전히 이자람의 예술로 이해하기는 어렵다. 또한 창작판소리가 현대적 에토스를 수용하기 위해 이질적 요소를 어느 정도까지 수용할 수 있는지에 대한 고민도 필요한

대목이다.

한편 텍스춰의 경우 사설과 음악은 서로 다른 방식으로 콘텍스트를 반영했다. 사설은 당대의 대중들이 흥미를 갖고 공감할 만한 이야기와 주제의식을 초점화하는 반면 음악은 사설이 지닌 내용을 다양한 표현 기법과 음률적 조합으로 구사하는 데 관심을 둔다. 사설과 음악이 효과적으로 직조될 때 대중들의 감흥을 불러일으킬 수 있는데 네 명의 소리꾼이 취한 텍스춰의 직조 방식 공통점이 존재한다. 세 작품 모두 판소리의 기본적 전제가 되는 문법을 상당 부분 수용했고 관객들 역시 시대가 변해도 판소리의 전통을 수긍했다는 점이다. 구체적으로 창과 아나리의 반복은 절대 불변의 원칙으로 고수하면서 부분의 독자성과 장면의 극대화 등의 이면의 원리를 충실하게 따르고자 노력했다. 판소리의 서사 구성의 특징인 긴장과 이완을 반복하고 서술자가 자유롭게 개입하여 시점을 조절하는 점도 유사한 맥락으로 해석할 수 있다.

마지막으로 네 명의 소리꾼의 텍스춰에 드러난 인물들이 현대에 이를수록 소비자와 더욱 가깝게 그려졌고 이는 곧 관객의 밀착된 호응으로 이어졌다. 박동진의 <충무공 이순신>이 다루는 인물은 완전무결한 민족 영웅으로 관객들이 범접할 수 없는 신비한 영역에 속한다. 임진택의 <오월 광주>에서는 우리와 유사한 시민들이 등장하지만 이들은 5·18 민주 운동이라는 특수한 역사적 상황에 처한 인물들로 일반 대중들의 삶과는 어느 정도 거리감이 존재한다. 반면 김명자의 <슈퍼덱 씨름대회 출전기>에 나오는 슈퍼덱과 이자람의 <사천가>에 나오는 순덕은 현대인들이 일상 속에서 쉽게 마주할 수 있고 관객들 스스로가 동일시하기 쉬운 인물로 그려지고 있다. 관객의 반응은 후대 작품에 이를수록 더 높은 대중적 호감을 보였는데 이는 텍스춰의 등장인물들과 청중이 느끼는 심리적 거리감이 가까울수록 관객의 공감과 몰입감이 높다는 것을 시사한다.

4. 결론

창작판소리가 전통예술의 한 장르로 자리매김하고 있고 이에 대한 논의가 늘고 있지만 아직까지 창작판소리에 대한 연구는 미흡하다. 이 글은 창작판소리 연구가 활성화되기를 기대하며 동시에 사회적 요소와 함께 이해되어야 한다는 당위적 목표를 가지고 출발되었다. 창작판소리는 내용과 형식에 있어 현실의 모습을 충실하게 반영해 짧은 시간동안 역동적으로 변해왔기 때문에 예술사회학적 연구 방법은 텍스트에만 의존하는 분석을 지양하고 시대적 의미를 합류시킴으로써 창작판소리에 대한 시야를 넓히는 역할에 기여한다.

본고는 창작판소리가 두 가지 측면에서 예술사회학적 접근을 통해 적절하게 파악될 수 있다는 사실을 확인했다.

하나는 창작판소리의 변화과정이 생산자와 소비자, 예술과 사회 간의 상호역동적인 관계를 통해 이루어졌다는 점이다. 시장의 실패 이후 생산자로서 판소리 소리꾼은 전통예술계와의 간극을 형성하는 대신 관객과의 거리를 밀착시켰다. 소리꾼은 잃어버린 관객을 되찾고 이들의 요구를 흡수하기 위해 명창이라는 정체성을 벗어 던지고, 수평적 협력에 기반해 새로운 예술계를 형성해 나갔다. 관객 역시 당대의 관심사를 반영하고 현대적 취향에 부합하는 작품에 대해서 열띤 지지와 호응을 보였다. 관객은 공연을 완성하는 주인공이지만 이제까지 단순히 전통에 무관심하거나 수동적으로 받아들이는 청중으로만 인식되어 왔다. 작품에 대한 관객의 선택적 수용, 경험재적 특성을 고려한 온·오프라인 접점 활용 등을 통해 관객 모색이 이루어질 수 있음을 증명함으로써 향후 창작판소리가 나아가야 할 방향을 파악하는 계기가 되었다. 이때 국가는 판소리의 생산과 수용을 매개하는 핵심 변수로 작용하는데 기관사가 되어 이 둘 사이를 제어하거나 후원자·촉진자가 되어 촉매제 역할을 하는 것으로 드러났다.

또 다른 하나는 창작판소리 작품 분석을 통해 예술과 사회 간의 실체적 관계를 포착했다. 창작판소리 발전시기 중 탐색기(1960~1970년대),

도약기(1980~1990년대), 부흥기(2000년대 이후)에 해당하는 세 소리꾼의 작품 세계는 당대 사회와의 상호침투적인 관련성이 발견되었고 이는 관객들의 반응에도 영향을 미쳤다. 주류 명창과 활동 궤적을 달리한 ‘박동진’은 전통문화 보호와 호국·충효가 중시되는 사회 배경 하에서 국민 영웅을 추앙하는 전승오가 지향적 창작관소리를 통해 진지한 애호가들에게 향유되었다. 철저히 외부자의 시각에서 고급예술로 박제화된 판소리를 비판해 온 비가비 ‘임진택’은 당대의 현실 고민과 민중의 저항의식을 담은 이야기를 사실적으로 그려냄으로써 당대의 대학생들과 지식인층 사이에서 높은 호응을 얻었다. 현장감 있는 소리판을 구현하는 또랑광대 ‘김명자’는 평범한 현대인의 일상사를 반영한 단순하고 친숙한 판소리를 통해 가벼운 여흥을 즐기려는 소시민 관객층의 공감을 자아냈다. 엘리트 소리꾼 겸 록밴드 보컬로 활동 중인 ‘이자람’은 집단창작·공동제작의 힘을 빌려 브레히트의 서사극을 현대적 골계미로 재해석해 일반 대중을 대상으로 상업적 흥행을 이끌어 냈다.

소리꾼들의 개별 작품을 분석함에 있어서는 <창작판소리>의 문학적 텍스트와 음악적 텍스트를 동시에 주목하였다. 문학 텍스트는 주로 내용과 주제의식 측면에서, 음악은 예술적 표현양식과 형식 측면에서 예술사회학과 깊은 상응관계를 나타낸다. 따라서 본 연구는 사설과 음악을 균형 있게 분석하고자 했다. 판소리는 문학과 음악이 결합한 예술임에도 불구하고 종래 창작판소리에 관한 음악 텍스트의 분석이 특히나 척박한 실정이었기 때문에 본 연구가 창작판소리 음악 분야에 있어 관심의 시작이 되었으면 하는 소박한 바람이다.

창작판소리는 여전히 다양한 실험과 모험이 진행되고 있다. 분석 대상이 된 작품들은 비교적 근래에 발표되어 이에 대한 해석은 여러모로 조심스럽다. 그리고 연구 결과 역시 절대적인 것은 아니다. 다만 창작판소리에 대한 의문을 예술과 사회라는 테두리 안에서 풀어보았고, 그 가능성을 조금이나마 탐색해 보았다는 데서 의의를 찾을 수 있겠다. 창작판소리가 우리들의 현재진행형 이야기를 담지하고 있다는 점에서 앞으로도 예술사회학적 접근을 통해 폭 넓은 의미를 발견할 수 있을 것으로 기

대된다.

아울러 본 연구를 진행함에 있어서 몇 가지 한계점이 노정되었고 이를 성찰해 보고자 한다. II장에서는 창작판소리의 발전과정을 생산과 수용으로 접근하였는데 이때 예술사회학이라는 학문의 특징상 발생하는 비판은 겸허하게 감수할 수밖에 없다. 필립 스미스는 생산과 수용 연구에서는 “예술이 사회 하부구조의 부산물에 지나지 않는 것처럼 보인다.”며 예술의 생산이 소비자 요구, 기술의 진보 등 외적 요소들을 준거로 설명되는 경향이 있어 문화의 자율성을 위협한다고 지적한다.⁴¹⁵⁾ 빅토리아 알렉산더는 예술사회학이 “예술, 창작자, 소비자, 사회라는 추상적 범주를 체험에 따라 각각 분리된 범주로 단순화한 것은 결함을 지닌다.”라고 하며 비판하고 있다.⁴¹⁶⁾ 또한 예술사회학의 궁극적 목적은 예술을 폭넓게 이해하려는 것임에도 불구하고 사회적 맥락을 병행함으로써 오히려 ‘예술’ 자체에 대한 중요성을 간과할 소지가 존재한다. 그러나 작품을 해석하는 방법은 다양하게 열려있기 때문에 예술사회학에 대한 반론의 여지는 오히려 창작판소리를 폭 넓게 이해하기 위한 논점 확대의 계기로 삼을 수 있을 것이다.

III장에서는 특정 작품을 대상으로 해당 시기를 연결하여 해석하려는 오류가 잠재되어 있다. 나름의 논리와 기준을 가지고 작품을 선정했음에도 불구하고 네 명의 소리꾼과 이들의 대표작을 분석해 당시의 시대상 전체와 연계하는 것은 다소 한계가 있다. 추후 창작판소리가 하나의 예술 장르로서 주목받으며 극적인 도약이 이루어졌던 1980년대, 혹은 또랑광대 중심으로 창작품이 활발하게 증가한 2000년대 이후 등 시점을 한정하여 당대의 작품들을 연구하거나 임진택, 이자람 등 다수의 작품을 남긴 한 명의 소리꾼을 선별해 창작 세계의 연대기적 흐름을 예술사회학의 자장 안에서 조망하는 노력도 요구된다. 즉 시기와 작품 수 등의 기준을 다양하게 설정해 본 연구의 내용을 확장할 수 있을 것이다.

방법론적으로는 예술사회학이 지닌 포괄적 접근을 강조함에 따라 하나의 학문 영역에서 다루는 접근에 비해 깊이 있는 탐구가 부족하다. 이

415) Philip Smith(2008), 앞의 책, 300~301면.

416) Victoria D. Alexander(2003), 앞의 책, 550~551면.

를테면 인문학의 시각에서는 사실과 서사구조에 대한 심층적 이해, 사회학의 입장에서는 사회학 개념을 입증하는 객관적·과학적 분석, 음악학으로서는 장면별 상세한 텍스트 분석 등에 곳곳에서 아쉬운 측면이 존재한다. 다만 개별 학문적 입장에서 바라보는 결핍된 부분은 각자의 장점을 취합해 총체적인 시각을 확보하기 위한 명분으로 변명해 본다.

본고는 창작판소리의 미래 발전방향에 대한 의견을 제안하며 연구를 마무리하고자 한다. 기존 연구에서 창작판소리의 발전 방향은 주로 젊은 소리꾼들에 대한 촉구와 요청사항에 집중되어 있었다. 창작 작업의 고도화와 예술가 개인의 훈련 등을 통해 창작판소리의 발전을 도모하자는 입장들이다. 다만 필자는 창작판소리의 발전은 예술가 개인의 노력에서 머무는 게 아니라 다양한 주체들이 힘을 모아야 한다고 생각한다. 따라서 제언 역시 전반부에서 연구의 틀거리로 제안했던 문화의 다이아몬드라는 관점을 다시 활용하려고 한다. 이 모형의 본래 취지를 반영해 예술가와 소비자, 유통(분배), 사회 등의 네 개 분야로 구분해 창작판소리의 발전 방안에 관한 소견을 간략히 제시해 보고자 한다.

첫 번째, ‘예술 생산자’로서의 소리꾼은 현재의 시대정신을 반영하되 새롭고 참신한 이야기의 발굴에 힘써야겠다. 판소리에 적합한 이야기를 탐색하는 방법은 여러 가지다. 일상생활의 소소한 일들부터 당대의 사회적 문제까지 제한 없는 범위에서 이야기를 선택하되 무엇보다 소리꾼에 관심사에 부합하는 소재 거리를 찾는 게 우선일 것이다. 창작을 준비하는 기간이 짧게는 6개월에서 길게는 수년이 소요되는 만큼 자신의 관심과 맞지 않는 소재는 지속적인 창작 작업으로 이끌어 완성하기 어렵다. 기존의 전통 설화나 역사적 사건을 소재로 검토하거나 과거에 발표된 창작판소리 사설을 확장하여 재창조하고 과거 창작 사례를 참조해 외부 자원과 공동 창작을 활용하는 방안도 효과적일 것이다.

음악적인 부분에서는 전통판소리 고유의 어법과 미학적 질서를 참고하고 이를 자신의 개성에 맞게 활용하는 노하우를 터득해야겠다. 전통과 현대의 조화로운 연계는 판소리 고유의 문법이 전제되지 않은 상태에서는 불가능하다. 사실과 장면의 분위기에 어울리는 장단과 악조, 선율과

목구성 등을 다양하게 짜보고 가장 적합한 음률적 전개를 결합시켜야겠다. 이때 비장과 골계, 한과 흥의 조화, 부부의 독자성, 장면의 극대화 등 판소리의 기본이 되는 고유 미학들을 의식적으로 고려함으로써 창작의 완성도를 높일 수 있다.

두 번째 ‘소비자’의 측면에서는 판소리가 어렵고 지루하다는 선입견에서 벗어나려는 관객의 자구적 노력이 절실하다. 현대 관객들 중 일부는 판소리 등 전통예술이라 하면 관람 자체를 회피하려는 경향이 있다. 다만 관객의 의식적인 노력을 통해 판소리를 향유하게 하는 데에는 현실적 한계가 있다. 한국 사람이라면 당연히 전통예술을 감상해야 한다는 ‘머리부터 들여놓기(DIFT)’식 요구보다는 전통의 색깔이 적은 공연예술부터 차근차근 접근하게 하는 이른바 ‘문간에 발들이기(FITD)’식 전략이 효과적일 것이다.⁴¹⁷⁾ 장기적으로 판소리 관객을 확장하기 위해서는 전통예술의 체험과 교육이 필요하다. 최근 공공 극장에서 어린이를 대상으로 하는 판소리 교육은 잠재적 관객으로서 어린이들의 심미안을 키울 뿐 아니라 미래의 전통 예술가를 육성하는 발판으로도 삼을 수 있을 것이다.

세 번째 ‘유통·분배’ 측면에서는 온·오프라인 공간을 통해 판소리가 관객과 만나는 접점을 극대화할 필요가 있겠다. 과거 젊은 소리꾼들이 중심이 되어 인사동에서 거리소리판을 벌였던 것처럼 다양한 거리공연에서 판을 벌여 관중들과 만나는 방법이 가능할 것이다. 소리꾼들은 이색적인 테마와 콘셉트의 버스킹 공연을 펼쳐 관객들에게 판소리를 소개하고 자신의 이름을 널리 알릴 수 있는 기회로 활용할 수 있겠다. 더 나아가 유네스코 인류 무형문화유산의 위상에 걸 맞는 ‘판소리 전용극장’ 혹은 ‘창극 전용극장’에 대한 건립도 적극적으로 검토되어야 하겠다.

더불어 디지털 공간에서 판소리와 관객이 만나는 방식도 확대되고 있다. 현재 일부 창작판소리가 유튜브와 팟캐스트 등 소셜미디어를 중심으로 소개되고 있는데 저비용 고효율의 디지털 미디어가 다양화되고 콘텐츠 간 융복합이 확산됨에 따라 향후 디지털 네이티브 관객을 겨냥한 접

417) Chan, Annie Cheuk-ying & Au, Terry Kit-fong, Getting children to do more academic work: Foot-in-the-door versus door-in-the-face. *Teaching and Teacher Education*, 27(6), 2011, p. 982-985.

점 모색이 필요하겠다.

네 번째 ‘사회’ 측면에서는 ‘정부와 기업’을 상대로 판소리 예술에 대한 각별한 관심과 지원을 당부할 수 있겠다. 정부는 지원을 하되 간섭을 배제하는 ‘팔길이 원칙(arm’s length principle)’을 철저히 준수할 필요가 있겠다. 한국의 문화예술정책은 제도적으로 문화예술위원회와 지방자치단체의 문화재단 등에서 외부 전문가 패널 평가를 통해 지원을 결정하는 선진화된 시스템을 보유하고 있다. 그러나 비공개로 이루어지는 심사 과정에서 자칫 정치 세력 등의 입김을 통해 특정 단체에 대한 배제 혹은 몰아주기 등의 파행의 가능성이 있다. 향후 간접지원 제도의 본래 취지를 고려해 예술의 자율성을 담보하는 노력이 필요하겠다.

민간 기업은 메세나 활동을 통해 대중의 관심을 높이고 문화기업으로서의 품격을 높일 수 있다. 정부 재정만으로 해결이 어려운 전통예술 분야의 사각지대를 발굴해 다양한 지원이 가능하다. 그간 판소리에 대한 민간의 사회공헌활동은 예술단체 지원이 대부분이었지만 향후에는 다양한 소리꾼들을 대상으로, 무대 공연과 연습실 지원, 창작기회 등 다양한 지원방식이 고려되어야 할 것이다.

지금까지 예술사회학의 논의의 주요 주체가 되는 예술가, 관객, 유통, 사회 등 네 가지 측면에서 창작판소리의 발전과정에 대한 짧은 아이디어를 제안했다. 본 연구를 마중물 삼아 창작판소리에 관한 후속연구가 이어지고 다방면의 지식이 축적된 후 창작판소리가 나아가야 할 방향과 선결과제 등을 주제로 보다 건설적인 예술사회학 관점의 연구가 수행되길 기대한다.

참 고 문 헌

1차 자료

공연 동영상

이자람 <사천가>, 국립극장, 2012.7.7.

임진택 <오월 광주>, 조계사 전통문화예술회관, 2015.5.18.

음반

『김일구 적벽가 CD』, 악당이반, 2009.

『또랑광대 우리소리 CD』, 악당이반, 2006.

『박동진 예수전 CD』, 지구레코드, 2006.

『임진택 뚝바다 CD』, 서울음반, 1994.

『임진택 오월 광주 CD』, 로엔, 1994.

대본

「박동진 <충무공 이순신> 대본」, 강윤정 채록, 『공연문화연구』 제24권, 한국공연문화학회, 2012.

「임진택 <오월 광주>, <뚝바다> 대본」, 판소리학회 편집부, 『판소리연구』 제39권, 판소리학회, 2015.

「이자람 <사천가> 대본」, 『예술의전당 공연 팜플렛』, 2010.

자료

사전: 『네이버 문화원형백과』 『두산백과』 『위키피디아』 『한국민족문화대백과사전』

잡지: 『경향신문』 『광주일보』 『국민일보』 『기독신문』 『동아일보』 『매일경제』 『세계일보』 『중앙일보』 『전북일보』 『프레시안』 『한겨레』

2차 자료

국내 논저

단행본

- 국립국악원, 『전통 창작음악의 회고와 전망』, 2001.
- 김기형·김대행·김종철·김현주·박일용, 『한국의 판소리문화』, 박이정, 2003.
- 김명자·최미란, 『슈퍼덱 씨름 대회 출전기』, 한겨레아이들, 2014.
- 김종철, 『판소리사 연구』, 역사비평사, 2002.
- 김현주, 『판소리 소설을 읽으면 풍속화를 보다』, 보고사, 2013.
- , 『연행으로서의 판소리』, 보고사, 2011.
- 김혜정, 『판소리 음악론』, 민속원, 2009.
- 문화체육관광부, 『공연·전통예술분야 경연대회 2011년도 정부시상 지원 운영계획』, 2011.
- , 『2015 예술인 실태조사』, 2016.
- 문화관광부·예술경영지원센터, 『2007 공연예술실태조사』, 2008.
- 박 황, 『창극사연구』, 백록출판사, 1976.
- , 『판소리소사』, 신구문화사, 1974.
- , 『판소리 200년사』, 사사연, 1987.
- 백육인, 『인터넷 빨간책』, 휴머니스트, 2015.
- 송언·김세현, 『우리 소리는 좋은 것이여-큰 소리꾼 박동진』, 우리교육, 2007.
- 용호성, 『예술경영』, 김영사, 2010.
- 유민영, 『근대한국공연예술자료집 1』, 단대출판부, 1984.
- , 『한국근대극장 변천사』, 태학사, 1984.
- 이성천, 『한국 전통음악 형성론』, 홍기원, 2004.
- 이자람, 『사천가 대본』, 2010.
- 이재희·이미혜, 『예술의 역사: 경제적 접근』, 경성대학교 출판부, 2010.
- 윤중강, 『창작에 희망을 걸다』, 민속원, 2015.
- 임진택, 『민중연희의 창조』, 창작과 비평사, 1990.
- 조동일, 『한국문학통사』 3, 1989.

정노식, 정병헌 교주, 『조선창극사』, 태학사, 2015.
 최동현, 『판소리 길라잡이』, 민속원, 2009.
 ———, 『판소리란 무엇인가』, 에디터, 1994.
 한국문화예술진흥원, 『문화예술진흥백서 1981~1985』, 1985.
 한승원, 『사랑아, 피를 토하라』, 박하, 2014.

논문

강신구, 「신재효 창작판소리 연구」, 동아대학교 석사학위논문, 1979.
 ———, 「박동진 명창과 창작판소리」, 『판소리연구』 32, 판소리학회, 2011.
 광동근 외 3인, 『타루, 지금 우리를 노래하다: 국악뮤지컬집단 타루 7년간의 기록』 예니, 2008.
 권도희, 「전통음악과 관련된 창작곡의 무대화 상황」, 『오래된 예술 새로운 무대』, 민속원, 2008.
 김기형, 「또랑광대의 성격과 현대적 변모」, 『판소리연구』 제18집, 판소리학회, 2004.
 ———, 「비가비 광대의 존재 양상과 판소리사적 의의」, 『한국민속학』 33, 한국민속학회, 2001.
 ———, 「원로예술인에게 듣는다-박동진의 소리세계」, 『월간문화예술』 5월호, 한국문화예술위원회, 2001.
 ———, 「우리 시대의 진정한 소리꾼, 박동진의 소리의 세계」, 『월간 문화예술』, 2001년.
 ———, 「판소리 명창 박동실의 의식지향과 현대 판소리사에 끼친 영향」, 『판소리연구』 13, 판소리학회, 2002.
 ———, 「판소리 명창 박동진의 예술세계와 현대 판소리사적 위치」, 『어문논집』 37, 민족어문학회, 1998.
 ———, 「창작판소리의 사적 전개와 요청적 과제」, 『구비문학연구』 18, 한국구비문학학회, 2004.
 ———, 「창작판소리의 사적 전개와 요청적 과제」, 『판소리학회 제43차

- 학술발표회요지』, 2003.
- 김문환, 「활력있는 문화생활」, 『문화정책논총』 5, 한국문화관광연구원, 1993.
- 김산호, 「전통과 창작의 사이에서-이자람의 사천가-」, 『국립국악원 논문집』 26, 국립국악원, 2012.
- 김선형, 「브레히트 서사극의 한국적 변용」, 『독일어 문학』 67, 한국독일어문학회, 2014.
- 김성수, 「얼터너티브 음악 - 장르의 모호함과 비트 제너레이션」, 『한국산학기술학회 논문지』 14(9), 한국산학기술학회, 2013.
- 김병국, 「구비서사시로서 본 판소리 사설의 구성방식」, 『한국학보』 8, 일지사, 1982.
- 김 연, 「창작판소리 발전과정 연구」, 『판소리연구』 제24집, 판소리학회, 2007.
- 김익두, 「한국 전통 공연예술 상에서 본 판소리의 공연예술적 특징」, 『한국극예술연구』 16, 한국극예술학회, 2002.
- 김은희, 『고등학교학생들의 교과에 대한 선호도 및 원인 조사 - 음악교과를 중심으로』, 이화여자대학교 석사학위 논문, 1982.
- 김재홍, 「김지하 특집: 「황토」에서 「별발…」까지 작품론 I: 반역의 정신과 인간해방의 사상」, 『작가세계』 가을호, 1989.
- , 「한국근대서사시의 역사적 대응력」, 『문예중앙』 가을호, 1985.
- 김종철, 「김지하 판소리 사설의 형식과 문체」, 『판소리학회 제26차 학술대회 발제문』, 2009.
- , 「실전 판소리의 종합적 연구: 판소리사의 전개와 관련하여」, 『판소리연구』 3, 판소리학회, 1992.
- 김진아, 「창작국악: 전통과 변환」, 『동양음악』 33권0호, 서울대학 동양음악연구소, 2015.
- 김 향, 「창작판소리의 문화콘텐츠로서의 현대적 의미」, 『판소리연구』 39, 판소리학회, 2015.
- 김현주, 「창작판소리 사설의 직조방식」, 『판소리연구』 17, 판소리학회,

2004.

- 박노현, 「극장의 탄생」, 『한국극예술연구』 19, 한국극예술학회, 2004.
- 박명립, 「근대화 프로젝트와 한국 민족주의」, 역사문제연구소 편, 『한국의 근대와 근대성 비판』, 역사비평사, 1996.
- 박소현, 「대학교, 국악 교육의 주요쟁점」, 『국악과교육』 28, 한국국악교육학회, 2009.
- 박홍주, 「전주한옥마을 살리기 전략으로서의 축제, 그리고 그 역할: 전주 산조예술제를 중심으로」, 『한국민속학』 54, 한국민속학회, 2011.
- 박진아, 「<스타대전 저그 초반러쉬 대목>을 통한 창작판소리의 가능성 고찰」, 『판소리연구』 21, 판소리학회, 2006.
- 백현미, 「1950·60년대 한국연극사의 전통 담론 연구」, 『한국연극학』 14(1), 한국연극학회, 2000.
- , 「1990년대 한국연극사의 전통담론 연구」, 『한국극예술연구』 25, 한국극예술학회, 2007.
- 부유진, 「임진택의 오월광주에 나타난 5·18 민주화운동의 형상화 방식」, 『호남문화연구』 55.
- 서대석, 「판소리와 敍事巫歌의 對比研究」, 『한국문화연구원 논총』 34, 이화여자대학교 한국문화연구원, 1979.
- 서유석, 「연회에서 예술로」, 『판소리연구』 32, 판소리학회, 2011.
- 서민수, 「문화예술 조직 비교 연구-음성서(音聲署)부터 특수법인, 사회적 기업까지」, 『문화정책논총』, 24, 한국문화관광연구원, 2010.
- 서우중, 『창작판소리 연구』, 인천대학교 석사학위논문, 2007.
- 성기련, 「유성기 음반을 통해 본 당대 판소리 향유층의 미의식」, 『판소리연구』 30, 판소리학회, 2010.
- , 「창작판소리 사적 전개와 요청적 과제에 대한 토론문」, 『판소리학회 제43차 학술발표회 요지』, 2003.
- 손순현, 『국악에 대한 중고등학교생들의 인식도 조사 연구』, 계명대학교 석사학위 논문, 1984.
- 송광성, 『김지하 담시 「똥바다」 연구』, 한남대학교 교육대학원, 2005.

- 송소라, 「박동진 창작판소리 <충무공 이순신>의 정서 지향과 역사서사물로서의 의미」, 『공연문화연구』 28, 한국공연문화학회, 2014.
- 송 언, 「우리시대 최후의 판소리 광대 박동진」, 『초등우리교육』 81, 1996.
- 송재익, 「판소리에서 더늠을 통한 이면의 구현 양상」, 『판소리연구』 41, 판소리학회, 2016.
- 송지원, 「21세기 한국음악사 분야의 연구 동향」, 『역사와현실』 100, 한국역사연구회, 2016, 411~412면.
- , 「조선시대 음악(인)과 후원」, 『한국의 예술지원사』, 미메시스, 2013.
- 송혜진, 「현대 창작국악의 문제를 되짚어 본다」, 『ARKO 문화예술』, 2001.
- 신동훈, 「창작판소리의 길과 <바리데기 바리공주>」, 『판소리연구』 30, 판소리학회, 2010.
- 양승국, 「역사극의 가능성과 존재 형식에 대한 소고」, 『한국극예술연구』 25, 한국극예술학회, 2007.
- 양종희, 『문화예술사회학』, 그린, 2005.
- 양효석, 「민간공연예술단체 공공지원정책의 현황과 개선과제」, 『예술경영연구』 17, 한국예술경영학회, 2010.
- 유건석, 『청소년들의 음악적 성향과 요구에 관한 조사연구』, 수원대학교 석사학위 논문, 1994.
- 유영대, 「전주대사습」, 『비교민속학』 13, 비교민속학회, 1996.
- , 「전주대사습놀이의 전통과 콘텐츠의 확장」, 『한국학연구』 37, 고려대학교 한국학연구소, 2011.
- , 「판소리 전승현황과 보존방안 - 중요무형문화재 지정현황을 중심으로-」, 『판소리연구』 36, 판소리학회, 2013.
- , 「20세기 창작판소리의 존재양상과 의미」, 『한국민속학』 39, 한국민속학회, 2004.
- 윤중강, 「판소리의 유쾌한 이단아, 대중에게 손 내밀다」, 『월간 문화예

- 술』 7월호, 한국문화예술위원회, 2003.
- 윤혜진, 「한국의 음악창작에 대한 작곡자의 창작 사고」, 『한국음악연구』 34, 한국국악학회, 2003.
- 이경미, 『또랑광대의 창작판소리 사설의 문체적 특징과 전통계승 - 김명자 作 <슈퍼덕 씨름대회 출전기>와 <슈퍼마징가 며느리>를 중심으로-』, 중앙대학교 교육대학원, 2008.
- 이규호, 「창작판소리의 음악 짜임새」, 『판소리연구』 17, 판소리학회, 2004.
- 이명진, 「연행 공간에 따른 판소리의 변화양상 연구」, 『민속연구』 29, 안동대학교 민속학연구소, 2014.
- 이보형, 「판소리 명창 박동진」, 『판소리연구』 제2집, 판소리학회, 1991.
- 이상섭, 「연극의 사회학적 양상 연구」, 『인문학논총』 28, 경성대학교 인문과학연구소, 2012.
- 이소영, 「국악의 대중화와 상업적 오리엔탈리즘」, 『낭만음악』 59, 낭만음악사, 2003.
- , 「창작국악의 비평적 논의를 위한 시론-창작국악 1세대 음악을 중심으로-」, 『낭만음악』 58, 낭만음악사, 2003.
- 이원현, 「바흐친의 이론을 통해 본 마당극 - 임진택의 <밥>과 <녹두꽃>을 중심으로」, 『한국연극학』 20, 한국연극학회, 2003.
- 이유진, 「동아방송(DBS) 판소리 녹음의 보존현황 및 활용 방안」, 『판소리연구』 38, 판소리학회, 2014.
- , 「창작판소리 <예수전> 연구」, 『판소리연구』 27, 판소리학회, 2009.
- 이인자, 『계열별 고교생의 기호교과와 그 원인조사 - 음악교과를 중심으로』, 숙명여자대학교 석사학위 논문, 1986.
- 이정원, 「임진택 창작판소리 <뚝바다>의 예술적 특징」, 『판소리연구』 44, 판소리학회, 2017.
- , 「임진택 창작판소리 <소리내력>의 예술적 특징」, 『국어국문학』 21, 국어국문학회, 2017.

- 이진오, 「<금수궁가>의 창작 배경과 패러디 전략」, 『판소리학회 제 83차 정기학술대회 자료집』, 판소리학회, 2017.
- 이주향, 「우리 시대의 광대 임진택, 그 신명의 인생」, 『철학과 현실』 62, 철학문화연구소, 2004.
- 이태화, 「20세기 초 협률사 관련 명칭과 그 개념」, 『판소리연구』 24, 2007.
- 임재해, 「‘굿모닝 Mr 퇴계’와 ‘판소리 퇴계’ 그리고 유교문화제(2)」, 『문화지킴이 임재해의 문화마당』, 2001.
- 장윤희, 「창작판소리의 변화양상과 판소리 세계화의 담론」, 『한국음악연구』 57, 한국국악학회, 2015.
- 전신재, 「판소리의 생소화 효과」, 『공연문화연구』 3, 한국공연문화학회, 2001.
- 전은진, 「어린이를 위한 창작판소리의 현황과 특징」, 『판소리연구』 25, 판소리학회, 2008.
- 정경숙, 「극사실주의의 관점에서 본 Pinter의 극」, 『현대영미어문학』 23, 현대영미어문학회, 2005.
- 정병현, 「명창 박동실의 선택과 판소리사적 의의」, 『한국민속학』 36, 한국민속학회, 2002.
- 정혜정, 「또랑광대 창작판소리의 특징」, 『어문논총』 19, 전남대학교 한국어문학연구소, 2008.
- 조동일, 「판소리 사설 재창조 점검」, 『판소리연구』 1, 판소리학회, 1989.
- 조용복, 『고교생의 음악기호에 관한 조사연구』, 경희대학교 석사학위 논문, 1992.
- 조세훈, 「판소리 명창의 사회적 공인화 과정에 관한 일 연구」, 『민족문화논총』 50, 영남대학교 민족문화연구소, 2012.
- 조춘화, 『창작판소리의 국어교육 활용 방안 연구 - 김명자 작 <슈퍼덱 씨름대회 출전기>를 대상으로-』, 전남대학교 교육대학원, 2011.
- 최동현, 「문화 변동과 판소리」, 『판소리연구』 31, 판소리학회, 2011.
- , 「20세기 전반기 판소리 향유층의 변동과 음악의 변화」, 『판소리

- 연구』 12, 판소리학회, 2011.
- 최승준, 「다중타악기(multiple-percussion)에 관한 연구」, 『음악논단』 8, 한양대학교 음악연구소, 1994.
- 최혜진, 「이 사람의 억척가를 통해 본 판소리 세계화」, 『스토리앤이미지텔링』 10, 스토리앤이미지텔링연구소, 2015.
- 최섫별, 「한국사회의 고급문화와 대중문화의 상징적 경계에 대한 예비적 고찰」, 『사회과학연구논총』 16, 이화여자대학교 이화사회과학원, 2006.
- 한 준 외 3인, 「한국 근대적 음악계의 형성과 분화」, 『문화와사회』 10, 한국문화사회학회, 2011.
- 황경숙, 「판소리 사설의 서사적 양상과 그 특성」, 『문창어문논집』 29, 1992.

국외 논저

단행본

- Albert B. Lord, *The Singer of Tales*(2nd ed.), MA: Harvard University Press, 2000.
- Alphons Silberman, 민은기 역, 『알폰스 질버만의 음악사회학』, 예솔, 1997.
- Alphons Silberman, 이남복 역, 『연극사회학』, 현대미학사, 1996.
- Arnold Hauser, 백낙청·반성완·염무웅 역, 『문학과 예술의 사회사』, 창작과 비평사, 1999.
- Arnold Hauser, 황지우 역, 『예술사의 철학』, 돌베개, 1983.
- Charles Kadushin, *Networks and Circles in the Production of Culture, The Production of Culture*, edited by R. A. Peterson. Beverly Hills: Sage Publications, 1976.
- Charles M. Gray, *Turning on and tuning in: Media participation in the arts*, National Endowment for the Arts, 1995.

- Esti Sheinberg, *Irony, Satire, Parody, and the Grotesque in the Music of Shostakovich*, Aldershot: Ashgate, 2007.
- Erving Goffman, *Gender Advertisements*, Cambridge, MA: Harvard University press, 1979.
- Hans Abbing, 박세연 역, 『왜 예술가는 가난해야 할까: 예술경제의 패러독스』, 21세기북스, 2002.
- Harry Hillman Chartrand & Claire McCaughey(1989). The Arm's Length Principle and the Arts: An International Perspective - Past, Present, and Future, in Cummings, M. C. and Schuster, J. M. D.(eds), *Who's to Pay for the Arts? The International Search for Models*, New York: ACA Books.
- Herbert Gans, *Popular Culture and High Culture : An Analysis and Evaluation of Taste*. Basic Books, 1974.
- Howards S. Becker, *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Ian Watt, 전철민 역, 『소설의 발생』, 열린책들, 1988.
- Janet Wolff, 송호근 역, 『철학과 예술사회학』, 문학과 지성사, 1982.
- Janice A. Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*, 1984.
- Joan Jeffri, Joseph Hoise & Roberts Greenblatt, The Artist Alone: Work Related, Human, and Social Service Needs - selected Findings, *Journal of Arts Management and Law*, 17(3).
- John Fiske, *Reading the Popular*, New York: Routledge, 1989.
- John W. Creswell, 조홍식 외 3인 역, 『질적 연구방법론 - 다섯 가지 접근』, 학지사, 2015.
- Marita Sturken & Lisa Cartwright, 윤태진·허현주·문경원 역, 『영상문화의 이해』, 커뮤니케이션북스, 2006.
- Mattew Arnold, *Culture and Anarchy*, London, Cambridge University, 1960.

- Max Weber, 이건용 역, 『음악사회학』, 민음사, 1993.
- Milton C. Albrecht, *The Sociology of Art and Literature: A Reader*, New York: Praeger, 1970.
- Niclaus Pevsner, 다민 역, 『미술 아카데미의 역사』, 다민글집, 1992.
- Philip Smith, 한국문화사회학회 역, 『문화이론: 사회학적 접근』, 이학사, 2008.
- Pierre Bourdieu, 최종철 역, 『구별짓기: 문화와 취향의 사회학 상/하 La Distinction』, 새물결, 1995.
- Richard A. Peterson, “Cultural studies through the production perspective progress and prospects” in Crane, Diana (ed.), *The Sociology of Culture Emerging Theoretical Perspective*, Blackwell Publisher, 1994.
- Robert H. Jauss, 장영태 역, 『도전으로부터의 문학사』, 문학과지성사, 2011.
- Robin Wagner-Pacifi, *Theorizing the Standoff: Contingency in Action*, New York: Cambridge University Press, 2000.
- Roland Barthes, The Death of the Author, in *Image Music Text*, London: Fontana Press, 1977, 142~148.
- Stanley Fish, *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- Vera L. Zolberg, 현택수 역, 『예술사회학』, 나남출판, 2000.
- Victoria D. Alexander, 최섯별·한준·김은아 역, 『예술사회학』, 살림, 2010.
- Wendy Griswold, *Cultures and Societies in Changing World*. London: Pine Forge Press, 1994.
- Will Wright, *Sixguns and Society: A Structural Study of the Western*, Berkeley: University of California Press, 1975.
- William J. Baumol, William G. Bowen, *Performing Arts: The*

Economic Dilemma, Twentieth Century Fund, 1966.

논문

Andrew Abbott & Alexandra Hrycak, Measuring Resemblance in Sequence Data : An Optimal Matching Analysis of Musicians' Career, *American Journal of Sociology*, 96(2), 1990.

Chan, Annie Cheuk-ying & Au, Terry Kit-fong, Getting children to do more academic work: Foot-in-the-door versus door-in-the-face. *Teaching and Teacher Education*, 27(6), 2011.

Jo Anne Ollerenshaw & John W. Creswell, Narrative Research: A comparison of two restorying data analysis approaches, *Qualitative Inquiry*, 8, 329~347.

Michèle Lamont & Robert Wuthnow, *Frontiers of Social Theory: The New Synthesis*, New York: Columbia University Press, 1990.

Paul DiMaggio, Classification in Art, *American Sociological Review*, 53(4), 440~455.

Pierre Bourdieu, What Makes a Social Class? On the Theoretical and Practical Existence of Groups, *Berkeley Journal of Sociology*, 32, 1987.

Pierre-Michel Menger, Artistic Labor Market and Careers, *Annual Review of Sociology*, 25, 1999.

Raymond Williams, Base and superstructure in Marxis culture theory, *New Left Review*, 82, 1973.

Sherwin Rosen, The Economics of Superstars, *American Economic Review*, 75, 1981.

온라인 자료

국립국악원 교육체험 안내 홈페이지,

(<https://www.gugak.go.kr/site/program/board/basicboard/list?boardtypeid=4&menuid=001002001>).

국립극장 예술체험·교육 홈페이지,
(https://www.ntok.go.kr/user/jsp/ub/ub00_0db01c.jsp).

국악음반박물관 홈페이지, (www.hearkorea.com).

국풍'81, 위키피디아 홈페이지,
(wikipedia.org/wiki/%EA%B5%AD%ED%92%8D%E2%80%99981).

문화재청 홈페이지,
(www.cha.go.kr/ccomBasi/ccomBasiJunsList.do?ccjuKdcd=17&ccjuAsno=00050000&ccjuCtd=ZZ).

바닥소리 홈페이지, (<http://www.badaksori.com/>).

붕가붕가레코드, 위키피디아 홈페이지,
(<https://ko.wikipedia.org/wiki/%EB%B6%95%EA%B0%80%EB%B6%95%EA%B0%80%EB%A0%88%EC%BD%94%EB%93%9C>).

소리여세 다음 카페, (cafe.daum.net/unfuri).

스타크래프트, 위키백과 홈페이지,
(<https://ko.wikipedia.org/wiki/%EC%8A%A4%ED%83%80%ED%81%AC%EB%9E%98%ED%94%84%ED%8A%B8>).

예술경영지원센터 전문예술 법인·단체 소개 홈페이지,
(http://www.gokams.or.kr/artsdbs/01_system/intro.asp).

정창관의 국악 CD 음반 세계 홈페이지, (<http://www.gugakcd.kr>).

창작판소리12바탕 추진위원회 블로그,
(<http://blog.naver.com/pan5010/100126301216>).

타루 홈페이지, (<http://www.taroo.com/archive/video/main>).

판세 다음 카페, (cafe.daum.net/panse).

판소리공장 '바닥소리' 홈페이지, (<http://www.badaksori.com/>).

판소리만들기 자의 소셜미디어 계정,
(<http://facebook.com/panmanza>); (<http://twitter.com/Pansoriza>);
(<http://pansoriza.blogspot.kr/>).

부록: 창작판소리 작품 목록

순서	제목	작창	창자	작사	발표시기	비고
1	최병도타령	김창환			1904년	
2	추풍감별곡			전래		창극
3	숙영낭자전	정정렬	정정렬	전래		
4	옥루몽	정정렬	정정렬	전래		
5	배비장전			전래		창극
6	장끼전	김연수	김연수	전래	1940년	
7	이준열사가	박동실	박동실	박만순	해방직후	
8	안중근열사가	박동실	박동실	박만순	해방직후	
9	윤봉길열사가	박동실	박동실	박만순	해방직후	
10	유관순열사가	박동실	박동실	박만순	해방직후	
11	김유신보국가	박동실	박동실	박만순	해방직후	
12	해방가	박동실	박동실	박만순	해방직후	
13	탕자가	김소희	김소희	주태일	1955	
14	탄일가	박초월	박초월	이보라	1956	
15	예수전	박동진	박동진	주태익	1969년	
16	변강쇠타령	박동진	박동진	전래	연대미상	
17	숙영낭자전	박동진	박동진	전래	연대미상	
18	장끼타령	박동진	박동진	전래	연대미상	
19	옹고집타령	박동진	박동진	전래	연대미상	
20	배비장타령	박동진	박동진	전래	연대미상	
21	충무공 이순신	박동진	박동진	박동진	1973	
22	성웅충무공이순신장군	정철호	조상현	심우성	1979	
23	권율장군	정철호	조상현	심우성	1979	
24	큰별은 바다에 떨어지고	정철호	안향년	심우성	1979	
25	녹두장군전봉준	정철호		심우성	1979	
26	이준열사	정철호	성창순	심우성	1979	
27	안중근의사	정철호	안숙선	심우성	1979	
28	류관순열사	정철호	안숙선	심우성	1979	
29	국내외독립투사들	정철호		심우성	1979	
30	윤봉길의사	정철호	조상현	심우성	1979	
31	뚝바다	임진택	임진택	김지하	1985	
32	금수궁가	김명곤	김명곤	김명곤	1988	
33	김대중옥중단시	정철호	전정민 성창순	김대중	1988	분창
34	소리내력	임진택	임진택	김지하		
35	하늘도울고땅도울고	정철호	은희진			
36	고려장	정철호				
37	성자 이차돈	정철호	조상현			
38	광주민중항쟁	정철호				
39	국악의노래, 하나되는강산	정철호	김정수			
40	동편과 서편	정철호				
41	영암, 향토가	정철호	성창순			

순서	제목	작창	창자	작사	발표시기	비고
42	한양가	정철호				
43	세종대왕	정철호				
44	김대건전	윤진철	윤진철			
45	무등산진혼가	윤진철	윤진철	김준태	1989	
46	부처님전	오갑순	오갑순			
47	모세던	김형철	김형철			
48	원주내력	정대호	정대호			
49	김대건신부	이용배	이용배			
50	안중근열사	이용배	이용배			
51	접동새	안숙선	안순석	고은		
52	견우전	김일구	김일구			
53	오월광주	윤진철	윤진철	임진택		
54	오월광주	임진택	임진택	임진택	1990	
55	그날이여영원하라	정철호	안숙선 은희진		1993	분창
56	오적	임진택	임진택	김지하	1993	
57	혼불	김연	김연	최명희	1999	
58	김개남가	김연	김연	김관용	1994	
59	최호장군가	김연	김연		1998	
60	용담유사가사8편	김연	김연	전래	1997	
61	삼선과 데릴라	조통달	조통달			
62	주여 죄인이	조통달	조통달			찬송가
63	원각사	전인삼	전인삼	송규		
64	사명대사	이용배	이용배	이용배		
65	판소리로듣는부처님일대기	안숙선	안숙선			
66	명성황후 뉘을 기리며	문효심	문효심			
67	오! 뉴욕2001	이용수	이용수	이용수	2001	
68	수퍼댁씨름출정기	김명자	김명자	김명자	2001	
69	스타대전	박태오	박태오	박태오	2001	
70	나는또라이인지도모른다	김수미	김수미	이외수	2002	
71	흑부리영감	김정은	김정은	김정은	2002	
72	바닥소리가	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2002	
73	토끼와 거북이	최용석 박애리	최용석 박애리	최용석 박애리	2002	
74	햇님달님	류수곤	류수곤	류수곤	2002	
75	환경과괴자변학도를잡아들이다	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2002	
76	가슴아픈 사랑이야기	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2002	
77	바퀴벌레 약국의사	이자람	이자람	타루	2002	
78	구지가	이자람	이자람	이자람	2002	
79	과자가	박지영	박지영	박지영	2002	
80	똥바다 미국버전	이규호	이규호	이규호	2003	
81	미션·효순을 위한 추모가	박성환	박성환	박성환	2003	
82	눈먼 부엉이	정유숙	정유숙	정유숙	2003	
83	재미네콜 이야기	김수미	김수미	중국전래	2003	
84	아빠의 별급	이덕인	이덕인	박성환	2003	

순서	제목	작창	창자	작사	발표시기	비고
85	백두산 다람쥐	박성환	박성환	박성환	2003	
86	장끼전	김연수	조영제	전래	2003	
87	수퍼마징가 머느리	김명자	김명자	김명자	2003	
88	스마트폭탄가	바닥소리	바닥소리	최용석	2003	
89	나무야 나무야	타루	타루	각색	2003	
90	북견우 남직녀	백금렬	김명자	백금렬 김명자	2003	
91	북 치는 걸	박해경	박해경	박해경	2003	
92	고스톱가	박태오	박태오	박태오	2003	
93	판소리 풀이	허종렬	허종렬	허종렬	2003	
94	구라 구라 매트릭스	이상현	이상현	이상현	2003	
95	우리집 강아지 뭉치이야기	정대호	정대호	정대호	2003	
96	다산 정약용전	이규호	이규호	이규호	2004	
97	허난설헌전	정유숙	정유숙	정유숙	2004	
98	빙허각 이씨전	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2004	
99	밥만큼만 사랑해	타루	타루	타루	2004	
100	황선비 치매 퇴치가	윤충일	윤충일	김상규	2004	
101	오공씨 불황 탈출기	이영태	이영태	김명준	2004	
102	호질	이덕인	이덕인	각색	2004	
103	컴백홈	노영수 김명자	김명자	노영수 김명자	2004	
104	선녀와 나뭇꾼	이일규	이일규	각색	2004	
105	아빠와 곰보빵	이은우 김명자	김명자	이은우 김명자	2004	
106	문고리 잡고 옹헤야	이상현	이상현	이상현	2004	
107	酒까부다	정대호	정대호	정대호	2004	
108	월드컵전	류수곤	류수곤	류수곤	2004	
109	단가 타잔	김명자	김명자	각색	2004	
110	짜통 수궁가	김명자	김명자	김명자	2004	
111	얼짱이 사랑가	이연주	이연주	김병준	2004	
112	새해야 날자	이영태	이영태	김병준	2004	
113	영터리 천자문	서정금	서정금	김은경	2004	
114	원피스	서정금	서정금	김은경	2004	
115	풍여사 신청춘가	최용석	최용석	김상규	2004	
116	호랑이와 구름과자	박태오	박태오	박태오	2004	
117	제비꽃	김수미	김수미	각색	2004	
118	아기공룡 둘리가	박애리	박애리	김은경	2004	
119	동회의 판소리 여행기	김수미	김수미	김수미	2004	
120	큰딸	김나령	김나령	김나령	2004	
121	우주 탐정 자브리	서미화	서미화	서미화	2004	
122	10대 애로가	남상일	남상일	김상규	2004	
123	노총각 거시기가	남상일	남상일	김은경	2004	
124	이순신가	김영옥	김영옥	김세종 김준옥	2005	
125	대고구려	박성환	박성환	박성환	2005	

순서	제목	작창	창자	작사	발표시기	비고
126	독도 충렬가	안숙선	안숙선	안숙선	2005	
127	가슴 아픈 사랑 이야기	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2005	
128	황성택 쌀타령	김지희	김지희	김지희	2005	
129	통일은 우리 손으로	이일규	이일규	이일규	2005	
130	독도야, 독도야	황미란	황미란	황미란	2005	
131	쭉태머리	길독시인	길독시인	길독시인	2005	
132	안 알려 줘	박태오	박태오	박태오	2005	
133	새만금 이야기	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2005	
134	화산논검	장인완	장인완	장인완	2005	
135	큰일 좀 봅시다	김명자	김명자	김명자	2005	
136	나는 광대	고금자	고금자	고금자	2005	
137	가운의 위기에서 영광으로	오점순	오점순	오점순	2005	
138	내 다리 내 놔	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2005	
139	또랑 설장고	이상현	이상현	이상현	2005	
140	강아지 똥	최용석	최용석	권정생	2005	
141	강아지 똥	이은우	이은우	권정생	2005	
142	비가비 명창 권삼득	최용석	최용석	김상규	2005	
143	조롱박에 잎 띄우고	서정민	서정민	박미영	2005	
144	다섯 개의 무덤	이덕인	이덕인	김용배	2005	
145	첫날 밤에 있었던 일	박애리	박애리	유영대	2005	
146	나옹과 요괴의 대결	박애리	박애리	김은경	2005	
147	일곱 살 검객, 황창랑	남상일	남상일	김은경	2005	
148	꼭두쇠 여인, 바우덕이	남상일	남상일	김은경	2005	
149	붓통에 숨긴 목화씨	최용석	최용석	김상규	2005	
150	너무도 못생긴 춘향	남상일	남상일	김은경	2005	
151	무지개가 생긴 이유	이덕인	이덕인	김상규	2005	
152	여길 소서노	서정민	서정민	박미영	2005	
153	포도대장을 이긴 대도	김수미	김수미	김용배	2005	
154	날 아시나요, 5월	정주희 윤해돋누리	정주희 윤해돋누리	정주희 윤해돋누리	2006	
155	5·18 싸움 타령	윤세린	윤세린	윤세린	2006	
156	홍보네 가족의 5·18 체험기	최선미 강나루	최선미 강나루	최선미 강나루	2006	
157	심봉사와 뽕과의 5월	봉선화 지나희	봉선화 지나희	봉선화 지나희	2006	
158	단가 용비어천가	정희석	정희석	용비어천가	2006	
159	셋별이 변태되다	김명자	김명자	김명자	2006	
160	아줌마 월드컵	김명자	김명자	김명자	2006	
161	나라 구한 방귀 며느리	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2006	
162	이상한 우리말	박애리	박애리	박애리	2006	
163	서동가	이일주 김연	김연	이병천	2006	
164	도깨비가 준 보물	이덕인	김성애	이덕인	2006	
165	애플그린을 먹다	타루	타루	타루	2006	
166	왕과 장금	이용수	이용수	이용수	2007	

순서	제목	작창	창자	작사	발표시기	비고
167	사천가	이자람	이자람	이자람	2007	
168	뉴욕스토리: 손톱가게	최용석	최용석	최용석	2007	
169	멍텅구리송	박초선	박초선	박초선	2007	
170	엄청난 거짓말쟁이 척척생겨	판+희	판+희	판+희	2007	
171	쌀타령	두레	두레	두레	2007	
172	검재 정선	권아신	권아신	권아신	2008	
173	시간을 파는 남자	타루	타루	타루	2008	
174	봄봄	박송희	박송희	성석제	2008	
175	엄마랑 아빠랑 어렸을 적에	남상일	남상일	김은경	2008	
176	초보운전	남상일	남상일	유민희	2008	
177	대추씨 영감 난리났네	김명자	김명자	김명자	2009	
178	송례문 찬가	이용수	이용수	이용수	2009	
179	오늘, 오늘이	타루	타루	타루	2009	
180	논개	안숙선	안숙선 왕기석		2009	
181	유정의 사랑	조상현	조동언	최기우	2009	
182	홍부네 대박났네	남상일	남상일	김만석	2009	
183	바리데기 바리공주	문화행동 바람	조정희	황석영	2009	
184	땡땡땡 슬피곡 이야기	권아신	권아신	권정생	2009	
185	백범 김구	임진택	임진택	임진택	2010	
186	첫사랑	정철호	김수연	이명흠	2010	
187	닭들의 꿈, 날다	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2010	
188	억척가	이자람	이자람	이자람	2011	
189	치우천황의 타록대첩	이용수	이용수	이용수	2011	
190	하얀 눈썹 호랑이	타루	타루	이진숙	2011	
191	김주열 열사가	이난초外	이난초外	이난초外	2011	
192	허세가	이승희	이승희 김소진	김유진	2011	
193	현재와 구모텔	노나니	노나니	노나니	2011	
194	귀왕의 몰락기	최용석	최용석	최용석	2011	
195	금강과 청량	이용수	이용수	이용수	2012	단가
196	예수 수난복음	이용수	이용수	이용수	2012	
197	이 행웅 일대기	이용수	이용수	이용수	2012	
198	최제우 선생의 용담가	이용수	이용수	이용수	2012	
199	2002한일 월드컵	이용수	이용수	이용수	2012	
200	레인부츠를 신다	타루	타루	타루	2012	
201	피쟁이 막둥이	이덕인	이덕인	이덕인	2012	
202	구름을 흐르는 바람처럼	채수정	채수정	채수정	2012	
203	팔만대장경		송재영		2012	
204	다산	박정철	박정철	김세종	2012	
205	동리 - 오동은 봉황을 기다리고	미친광대	미친광대	문순태	2012	
206	꿈	조경곤	정창교	정창교	2012	
207	칠두령가	서화석	서화석	류정환	2012	
208	손잡고 한세상	서화석	서화석	서화석	2012	

순서	제목	작창	창자	작사	발표시기	비고
209	전주 맛타령	청류가락단	청류가락단	청류가락단	2012	
210	울산이야기	김미경	김미경	김미경	2013	
211	운현궁 로맨스	타루	타루	타루	2013	
212	비단치마	박인혜	박인혜	임영옥	2013	
213	남한산성	임진택 한승석	임진택 한승석	임진택 한승석	2013	
214	오, 항일운동의 선구자 배텔이여, 배설이여	이용수	이용수	이용수	2013	
215	날아라 에코맨	김승진	김봉영	오미영 오준석	2013	
216	짧은 판소리 전주	왕기석 外	왕기석 外	이병천 최기우	2013	
217	방탄철가방	황호준	최용석	최용석	2014	
218	판소리 햄릿 프로젝트	타루	타루	타루	2014	
219	별주부전 이야기 아니오	프로젝트 아니오	안이호	프로젝트 아니오	2014	
220	상남자 처용	김미경	김미경	김미경	2014	
221	주먹보다 작은 주먹이	노선락	정상희 유기영 문병주	경민선	2014	
222	살인	이자람	이자람	이자람	2014	
223	추물	이자람	이자람	이자람	2014	
224	인터넷 똥바다가	이자람	이자람	이자람	2014	
225	심학규 이야기(눈먼사람)	김승진	김봉영	각색	2014	
226	북극가	김승진	김봉영		2014	
227	바람아 완산칠봉 바람아	백성기	박성희 정선희		2014	
228	임격정이 백두산 가는 대목		서동률		2014	
229	난감하네		이신예		2014	
230	이몽룡아		이신예	각색	2014	
231	내 사랑, 내 곁에	정지혜	정지혜	정지혜	2014	
232	초혼가		왕기석		2014	
233	꼬꼬만냥 옛이야기	신창렬	김봉영	서정오	2014	
234	꼬리에 꼬리를 무는 만 냥짜리 이야기	김봉영	김봉영	서정오	2014	
235	달을 산 사또	최용석	최용석	서정오	2014	
236	방귀쟁이 머느리	김소진 이승희	김소진 이승희	서정오	2014	
237	웅기장수 송사 풀기	송보라	송보라	서정오	2014	
238	도깨비덕에 부자 된 영감	이원경	이원경	서정오	2014	
239	나 아줌씨 이야기	정지혜	아리수	장현옥 왕규식 정지혜	2014	
240	맹골도 앞바다의 깊은 슬픔	정철호	안숙선 김수연	도종환	2014	
241	성모 7곡	이용수	이용수	이용수	2014	

순서	제목	작창	창자	작사	발표시기	비고
242	채선이야기	타루	타루	타루	2014	
243	판소리 독, 톡하다	타루	타루	타루	2014	
244	달려라, 아비	이성희	이성희	김애란	2014	
245	B사감과 리브레터	박은비	박은비	박은비	2014	
246	마술피리	타루	타루	타루	2015	
247	로감자와 줄게랑	타루	타루	타루	2015	
248	장태봉	박민정	박민정	각색	2015	
249	사투리가		왕기석		2015	
250	천부경	이용수	이용수	이용수	2015	
251	이방인의 노래	이자람	이자람	이자람	2015	
252	못 보내오		최경희		2015	
253	성년가		스무살밴드		2015	
254	이야기 판소리 하다	판소리하다	판소리하다	판소리하다	2015	
255	유월 소리	안숙선	안숙선	오세혁	2015	
256	기차역 이야기	권송희	권송희	권송희	2015	
257	제비몰려 나간다	홍정의	김봉영	김수진	2015	
258	홍랑가	이원경	홍윤애	이원경	2015	
259	대한제국 명참정 홍설록 -귀신 테러사건	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2015	
260	전주가		유태평양	최기우	2015	
261	안네의 일기	장서윤	백하형기 고영열 유기영	정지혜	2015	
262	두남자 이야기		임현빈 김경배		2016	
263	완주가	김나연	김나연		2016	
264	여보세요	이자람	이승희	이자람	2016	
265	스윙스윙	희비쌍곡선	희비쌍곡선	희비쌍곡선	2016	
266	계백 장군가		김남수		2016	
267	내릴 수도, 들어갈 수도 변강쇠가	이나래	이나래	각색	2016	
268	수궁가가 조아라	조아라	조아라	각색	2017	
269	모던 심청	권송희	권송희	각색	2017	
270	봄봄	김명자	김명자	각색	2017	
271	갈거나 다르거나 춘향가	희비쌍곡선	희비쌍곡선	희비쌍곡선	2017	
272	판소리 오셀로	희비쌍곡선	박인혜	희비쌍곡선	2017	
273	필경사 바틀비	희비쌍곡선	박인혜 김성근	희비쌍곡선	2017	
274	박홍보씨 개탁이라	희비쌍곡선	박인혜	희비쌍곡선	2017	
275	말하는 원숭이	타루	타루	서정오	2017	어린이극
276	갈릴리 예수	이선희 이봉근	이선희 이봉근	류형선	2017	
277	명성황후의 혼불	이용수	이용수	이용수	2017	
278	궁예가	이승민	이승민	이승민	2017	
279	광부-두 사람 이야기	이승민	이승민	이승민	2017	

순서	제목	작창	창자	작사	발표시기	비고
280	다산 정약용	임진택 송재영 이재영	임진택 송재영 이재영	임진택	2017	
281	일곱빛깔 까망이	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2017	
282	제비씨의 크리스마스	정지혜	바닥소리	최용석	2017	
283	광주교도소의 슈바이처, 닥터 2478	박승원	바닥소리	변상철 최용석	2017	
284	앨리스던	김연수	바닥소리	정지혜	2017	
285	경성 스케이더	바닥소리	바닥소리	바닥소리	2017	

Abstract

An artistic sociological study on newly created pansori:

Focusing on newly created pansori from 1970s to 2000s

Seo, Min Soo

Interdisciplinary Program in Performing Arts Studies

The Graduate School of Humanities

Seoul National University

This research contemplated on the interaction of creation and acceptance and aspect by periods of newly created pansori through the lens of art and society. By applying the main concepts and model of sociology of art, the historical flow of newly created pansori is examined and with the three works from three different eras selected, this research tries to reveal how the symbiosis and conflict relationship between art and society can be reflected on the works. As a result, this research can expand the prospect of newly created pansori which has been focusing only on the superficial form and degree of completion and reilluminate the way of it by extending an artistic sociological study discussion regarding traditional pansori to newly created pansori.

In Chapter II, the newly created pansori's process of forming its own composition after being divided from traditional pansori, has been examined through Cultural Diamond. The diamond, which is connected by four points including art, society, creators, and consumers is an useful analytical model to understand art sociologically and as a metaphor, it considers the perspective of

production and consumption simultaneously.

In the 'productive perspective', the core subjects of art such as singer and art worlds surrounding him, the change of patron system, and the sharing customs were mainly examined. Newly created pansori was led by artists who sought to break old constraints and pursue innovation. In the 1950s~1970s, few master singers began to appear, and in the 1970s~1990s, Bi-ga-bi clowns who were intellectuals who are not formally educated with pansori, and finally in the 2000s Ttorang gwangdae, which meant singers who were comparatively insufficient in vocal ability compared to master singers and artists who had built career in various fields of art acquired prominence. The singers' innovation strategy, as a 'mavericks' or 'integrated professionals', pursued unconventional novelty in the aspect of reflecting the current interests and tastes in their story, but in terms of editorial composition and social criticism spirit, tried to partly accept traditional practices. They broke away from sects forged by teacher relations, academic or local lines and formed an art world based on equal relations, completing their work through free division of labor and cooperation.

Pansori's support system started in the Chosun Dynasty on a individual support level, but after the modern times and the collapse of caste system, it was transformed to national support level. The role of national patron in Pansori has been changed from 'engineer state' where art is controlled for political purposes and 'architect state' led by the Ministry of Culture that protects pansori to 'patron state' where expert panels have recently been expanding the creation liberty of artists and 'facilitator state' where the nation encourages business contribution.

The 'consumption perspective' deals with the process of advent of

new audience with the collapse of the audience of traditional pansori and change of performance space and medium. Pansori, within symbolic boundaries which classify consumers by tastes, is perceived sometimes as high class culture and other times as popular culture. Pansori, which has ascended from low level culture to high level culture, is fixed to this day as a high class culture that aims for concentrative listening. Newly created pansori perceives that the audience does not always have to be a professional and targets many public class rather than a few enthusiast. Audiences form a contrasting interpretive communities regarding the brave challenge and experiment of newly created pansori. This includes criticisms that it lacks artistic seriousness such the contents that include religions, computer, game and cartoons as well as rejoice that pansori's charm can be felt without specialized knowledge.

In order to revive the essence of 'Pan(performance space)' that anyone can enjoy, newly created pansori sought diverse performance spaces. According to what the audience craved and what the work aimed for diverse living scenes and labor/public demonstration scenes such as cafe theater, stadium of university, and street performance space were transformed into pansori stages. Although media such as records, radio and TV cannot perfectly relive the performance's scene, in the aspect of expanding cultural capital through indirect art experience, they have greatly contributed to pansori consumption. Recently, the social media with low cost and high efficiency has been mainly used as a medium of newly created pansori consumption.

In Chapter III, this paper discusses the relationship between art and society through an actual work analysis. Park Dong Jin(the observation period: 1960s~1970s), Lim Jin Taek(take off period: 1980s~1990s), and Kim Myung Ja and Lee Ja Ram(revival period: after

2000s) were selected and were examined with the division of texture(editorial and music) and context(social circumstance) to make the artistic sociological approach easier.

‘Park Dong Jin’, who had a different activity path with the main master singers, under the social background of the 1960s~70s where traditional culture protection and filial piety/patriotism were considered important, sought for the popularization of pansori and revival of national culture through created pansori oriented traditionally that revered national heros. <Admiral Yi Sun Shin>(1973), which was presented for 9 and a half hours, presented the hero’s life story through the life and death perspective far from the lifelong history of hero and tried to deliver lesson and enlightenment to the audience. Rather than exhibiting a shocking creativity musically, it tried to adhere to traditional methods, making a standard creation principle. In the attitude of the government starting a fame project for the Admiral, Park Dong Jin perceived the newly created pansori as a medium of national culture revival. So that the audience could gain sense of unity through national heros, the Admiral was consistently revered as a lofty character and to expose heightened aesthetic consciousness of pansori, the classic properties such as entirety and vocal were magnified.

Bi-ga-bi clown ‘Lim Jin Taek’, who criticized pansori as being taxidermized into high class art in the perspective of an outsider, depicted the problems of reality and the peoples’ resistance of the 1980s~1990s in a freewheeling way. <The Poo Ocean>(1985) which disclosed the economic plunder of Japan and the pro-Japanese conditions within the leading members, awakened the people to seek democracy and independence with acute satire and criticism. In the field of music, he produced creative art of humor through

contradiction, exaggeration, parody, and experimental sound. <Gwangju of May>, which was made to commemorate the 10th year of the 5·18 pro-democracy demonstrations, aims for documentary-like realism for the loyal reenactment of the tragedies of Gwangju pro-democracy resistance. In a musical aspect, through singing like shouting, humor and irony application, expansion of aniri, and direction of demonstration culture, social criticism messages were imprinted strongly. Lim Jin Taek rejected the form and logic of high class art and in turn tried to restore social function, which was pansori's innate and internal nature in order to realize popular art that anyone can enjoy by depicting the real life of the people.

'Kim Myung Ja' who represents Ttorang gwangdae after the 2000s, gained popularity among amateur audiences who wanted to enjoy light fun through pansori drawing the everyday lives of the people. (2001), a short pansori that lasts only for 15 minutes, maximized enjoyment through expressing the joy, anger, sorrow, and pleasure of the common people with humorous editorial, witty melody, and parodying familiar music. Kim Myung Ja's stage that materialize vivid performance space free of space and time with the aim of easy and fun pansori gained a wide range of sympathy and affection from the common people.

'Lee Ja Ram', who is actively performing as both an elite singer and a rock band vocal, borrowed the group composition and joint production power to re-interpret Brecht's epic theater, which showed the conflict between man and society with modern humor, thereby responding to cultural reciprocity tides. <Sacheonga>(2007) replaced the fundamental problem recognition of humans brought forward in Brecht's original work <The Good Person of Szechwan> to the 2000s Korea's capitalism reality and portrayed dramatically the female main

character's division of personalities from good to bad in order to survive in a brutal environment. The music freely integrates the music factors of all ages and countries in a unique accompaniment of one drummer and two bands formed of electronic bass and multiple percussion, thereby creating the Alienation Effect created by Brecht. The effort to satisfy the new audience resulted in public success and the achievement of the work was supported by the solidarity strategy between diverse subject within and outside the art world. <Sacheonga>'s unique editorial and music was achieved through the art world's cooperation system using external resources and joint compositions. Here, private and public theaters were integrated as manufacturers and on a stable basis, the performance completeness was able to be enhanced.

In terms of content and form, newly created pansori, highly reflected the real form and has changed dynamically in a short time. In this research, through the dynamic relations between the producer, consumer, art and society, the change process of newly created pansori has been examined broadly and through the texture-context analysis regarding the works, the intrusive relationship between art and the period's society was captured. The artistic sociological research method regarding newly created pansori rejects the research method that only relies on text and by adding the context of era, contributes to the role of broadening the vision concerning the artists, works and society.

Key Words:

Newly Created Pansori, Sociology of Art, Creators and Consumers, Art World, Social Boundary, Cultural Diamond, Traditional Art Policy, Park Dong Jin, Lim Jin Taek, Kim Myung Ja, Lee Ja Ram.